KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXII



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1924

INHALTSVERZEICHNIS

DES ZWEIUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1923—1924

AUFSÄTZE

Seite

Alten, W. v.: Adolf Oberländer der Maler . . . 52
Andrae, W.: Baalbeck 292
Auktionsnachrichten 154, 233, 308, 354
Behrendt, Walter Curt: Das Hochhaus 175
— Die Architektur auf der Großen Berliner Kunst-Ausstellung 1924 347
Bock, Elfried: Menzels erste Radierversuche . . 23
Cohn, William: Eine japanische Kunstversteigerung 27
Chroniknotizen 58, 113, 188, 355
Das schöne Buch (Sonderheft) . . . . . . 357—396
Demmler, Theodor: Eine vergessene Kantbüste . 187
Diderot: Vereinzelte Gedanken über Kunst . . . 214
Dirksen, Victor: Acht Zeichnungen für Spielkarten von Ph. O. Runge 73
Fechheimer, Hedwig: Das Grab des Tut-anch-Amon 209
— Zur Eröffnung des Amarna-Saales 225
Friedländer, Max J.: Albrecht Altdorfer 3
— Das neu erworbene Frauenporträt von Lucas Cranach im Kaiser Friedrich-Museum 47
— Über die Londoner National-Gallery bei Gelegenheit ihres Jubiläums 234
— Das schöne Buch 359
Glaser, Curt: Ernst Ludwig Kirchner 63
Hartlaub, G. F.: „Klassisches" aus Altamerika . 252
Jessen, Peter: Die Bibliothek des schönen Buches 383
Kluge, Kurt: Erzplastik 90
Kuhn, Alfred: Corinth als Graphiker . . 199 u. 244
Kühnel, Ernst: Vom maurischen Ornament . . . 94
Kümmel, Otto: Das Erdbeben und der japanische Kunstverlust 227
Künstleranekdoten 196
Liebermann, Max: Rede zur Eröffnung der Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste . . 279
Mayer, August L.: Notizen zu Goya 132

Seite

Pauli, Gustav: Die Bremer Presse 374
Piper, Reinhold: Ein Besuch bei Oberländer . . 341
Pniower, Otto: Eine Autobiographie Adolph Menzels 124
Preetorius, Emil: Über den japanischen Holzschnitt 325
— Illustration 367
Renner, Paul: Die beiden Ziele 372
Rodin, Auguste: Im Anschauen der vollen Gestalt Sivas 34
Rumpf, Fritz: Die Wiederherstellung der Potsdamer Schlösser 140
Scheffler, Karl: Die Schwarz-Weiß-Ausstellung in der Akademie der Künste 50
— Zeichnende Künstlerhände 84
— Wandmalereien und neue Bilder von Wolf Röhricht 104
— Max Beckmann 107
— Slevogts Wandmalereien für Neu-Cladow . . 119
— Fritz Huf 159
— George Grosz 182
— Kunstschulreform 190
— Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien 219
— Breslauer Kunstschulwesen 229
— Renée Sintenis 260
— Slevogts Dekorationen zu Mozarts Don Giovanni 264
— Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste 284
— Das Berliner Museum ostasiatischer Kunst . . 319
— Buchkritik 385
Schmitz, Hermann: Moderne kirchliche Goldschmiedearbeiten. Die Berliner Bischofsinsignien Joseph Wilms 138
— Deutsche Propaganda und deutsche Kunst . . 150
Schultz, Richard L. F.: Die St. atliche Porzellanmanufaktur Berlin oder Der Stier im Porzellanladen 152



Seite
Slevogt, Max: Pro Domo 362
Strübing, E.: John Flaxman 299
Tietze, Hans: Das Wiener Barockmuseum . . . 66
Utitz, Emil: Neuer Naturalismus 164
Valentiner, Wilh. R.: Deutung der „Judenbraut“ 17
Waldmann, Emil: Zu neuen Arbeiten Hermann Hallers 39
— Illustratoren-Phantasie bei der Arbeit 87
— Der Streit um die französischen Bilder der Sammlung Sir Hugh P. Lane in England und Irland 312
— Bilderpreise aus der Geschichte der National-Gallery in London 335
Waetzoldt, Wilhelm: Heinrich Wölfflin 239
Winkler, Friedrich: Die Entstehung des Gemäldes 169
— Heinrich Wölfflin 224

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

Feldberg-Eber, Lore: Handzeichnungen von Dora Hitz in Hamburg 112
Fischer, Otto: Stuttgarter Sezession 76
Mayer, August L.: Ausstellungen in München, 147, 191, 270, 353
Möbius: Ausstellung in Chemnitz 272
Moser, L.: Ausstellungen in der Mannheimer Kunsthalle 31, 148
Scheffler, Karl: Potsdam 32
— Ausstellungen in Berlin 32, 55, 78, 111, 144, 191, 230, 305
— Schwarz-Weiß-Ausstellung in der Akademie der Künste in Berlin 50
— Ausstellung in der Bremer Kunsthalle 55
— Ausstellung in Dresden 57
— Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste in Berlin 284
Schultz, R. L. F.: Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft für Deutsche Handwerkskultur in Berlin 149
Utitz, Emil: Ausstellung der Künstlervereinigung „Manes“ in Prag 232

b) nach Städten geordnet

Berlin 32, 50, 55, 78, 111, 144, 149, 191, 230, 279, 284, 305, 319, 347
Bremen 55
Chemnitz 272
Dresden 57
Hamburg 112
Hannover 307
London 312
Mannheim 31, 148
München 147, 191, 232, 270, 311, 353
Paris 271
Potsdam 32
Prag 232
Stuttgart 76
Zürich 232, 311

Seite

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Antal, Friedrich 80
Bartning, Otto 60
Bode, Wilhelm 313
Demmler, Th. 114
Fischel, Oskar 81, 195, 276, 314
Friedländer, Max J. 59, 192
Friedländer, Walter 80
Glaser, Curt 82
Grisebach, A. 356
Heise, Carl Georg 273, 274
Kehrer, Hugo 83
Landsberger, Franz 356
Mayer, August L. 274
Pauli, Gustav 60
Preetorius, Emil 82, 273
Roh, F. 60
Scheffler, Karl 192, 236
Schnorr v. Carolsfeld 59
Stange, A. 275
Voß, Hermann 114
Winkler, Friedrich 194

ABBILDUNGEN

Altdorfer, Albrecht: Landschaftsradierung . . . 2
— Luther 3
— Sarmingstein a. d. Donau 4
— Liebespaar 5
— Die Geburt Christi 7
— Die hl. Barbara und Margareta 8
— Das Martyrium St Florians 9
— Der hl. Hieronymus 10
— Landschaftsradierung 11
— Zeichnung 12
— Die Geburt Christi 13
— Landschaftszeichnung 15
— Der hl. Joseph 16
— Venus 16
Albiker, Karl: „Lis“ 289
Baalbeck. Fünf Abbildungen . . . . 292—297
Baldung-Grien, Hans: Mittelbild und ein Seitenbild des Sebastianaltars . . . . 309 u. 310
Bardou, Emanuel: Büste Emanuel Kants 187
Barlach, Ernst: Das Grauen 288
Barockmuseum, Wiener 66, 67
Bartning, Otto: Keramisches Werk in Tempelhof 347
Blechen, Karl: Badende im Park von Terni . . . 307
Bremer Presse: Zwei Druckproben . . . 375 u. 376
Busoni, Ferruccio: Illustration 388
Chinesischer Farbendruck 333
Corinth, Lovis: Selbstbildnis 199
— Exlibris Petermännchen 200
— Menu 201
— Mutter und Kind 202
— Lektüre im Sonnenschein 203
— Schweine 204

Seite

Corinth, Lovis: Weidensträucher 205
— Selbstbildnis 206
— Violinspieler 207
— Walchensee 208
— Der Alte 229
— Martin Luther 244
— Die Klopstockstraße 245
— Walchensee 247, 250
— Illustration zu „Frau Connétable" 248
— Titelbild zur „Anna Boleyn" 249
— Anna Boleyn 251
Corot, Camille: Die Gitarrespielerin 227
Correggio: Venus, Mars, Amor 339
Courbet, Gustave: Landschaft 149
— Der Steinklopfer 228
Cranach, Lucas: Bildnis des Joh. Stephan Reuß . 49
— Frauenbildnis 49
— Stigmatisation des hl. Franciscus 225
Czobel, Bela: Landschaft 111
— Jäger 112

Daruma, Farben auf Papier 321
Donner, G. R.: Marchfluß 69
Dürer, Albrecht: Bildnis einer Venezianerin . . 198

Eyck, Hubert van: Bildschmuck aus einem Gebetbuch 172
Eyck, Jan van: Madonna am Springbrunnen . . 174

Flaxman, John: Elf Zeichnungen . . 299—304 u. 311
Französischer Diptychon 171
Goya, F.: Bildnis der Herzogin von Alba . . . 132
— Bildnis Herr Sureda 133
— Bildnis Frau Sureda 137
Grimm, Arthur: Flußlandschaft 33
Großmann, Rudolf: Interieur 285
Grosz, George: Pärchen 182
— Kleine Störung 183
— Zigeunermusik 184
— Liebespaar 185
— Grotesker Tanz 186
Grünewald, Matthias: Unterredung des hl. Erasmus und Mauritius 30
Guardi, Francesco: Der Markusplatz in Venedig . 220

Haller, Hermann: Stehendes Mädchen 38
— Stehender Mann 40
— Grabfigur 40
— Porträtmaske 41
— Stehendes Mädchen 42
— Mädchenbüste 42
— Kniende Frau 43
— Bildnisbüste 44
— Kniendes Mädchen 45
— Büstchen 46
Han Jècho: Sperlinge im Reis 323
Harunobu: Schreibunterricht 326
Hiroshige: Winterlandschaft 325
— Holzschnitt 330

Seite

Hochhäuser, amerikanische und deutsche. Neun Abbildungen . . . . 175—181
Huf, Fritz: Sitzende Frau 160
— Ruhende Frau 161
— Zwei Porträtbüsten . . . . 162 u. 163
— Schlafendes Mädchen 164
— Bildnisbüste Max Liebermann 165
— Emporschauender Jüngling 167
— Mädchenbüste 168

Japanische Malereien, drei Abbildungen . . . 27—29
Jordaens, Jacob: Bildnis 223

Kaiser Hui Tsung: Herbst 327
Kirche in Klemzig, zwei Abbildungen . . . 104 u. 109
Kirchner, Ernst Ludwig: Baltviehweide 62
— Bauernmittag 65
— Italiener 79
Kiyoshige: Schauspielerbildnis 328
Klemziger Kirche, zwei Abbildungen . . . 104 u. 109
Kokoschka, Oskar: Landschaft 283
Kolbe, Georg: Badende 286
— Verkündigung 287
Kubin, Alfred: Zwei Zeichnungen 305, 306
— Illustration 387

Liebermann, Max: Allee in Wannsee 146
— Baumstudie 147
— Frau am Meeresstrand 148
— Umschlagzeichnung für einen Almanach . . . 158
— Selbstbildnis 1923 278
— Straße in Wannsee 280
— Knabenbildnis 281
— Zwei Illustrationen . . . . 360 u. 361
Lorrain, Claude: Schafhürde in der Campagna . 222

Mahlau, Alfred: Rummelplatz 59
Manet, Edouard: Die Bierkellnerin 312
Maronobu: Liebespaar 334
Masken für das Nô-Spiel . . . . 319 u. 324
Maulpertsch: Ausschnitt aus der Marter des Apostels Judas Thaddäus 72
Maurische Ornamente, sieben Abbildungen . 94—103
Meid, Hans: Vier Illustrationen . . . . . 389 - 392
Mendelsohn, Erich: Geschäftshaus Mosse 349
Menzel, Adolph: Zwei Skizzenbuchblätter . . 23, 26
— Radierversuch 25
— Die Berlin-Potsdamer Bahn 124
— Selbstbildnis im Alter von 19 Jahren 125
— Der Schafgraben 126
— Haus im Abbruch 129
— Faksimile einer Manuskriptseite 131
Mexikanische Kunstwerke, fünf Abbildungen 253—259
Mor, Antonis: Bildnis 221
Mu-Hsi: Wildgänse 322

Nowak, Willi: Illustration 393

Oberländer, Adolf: Porträt Max Correggio . . 52
— Eremit im Walde 54
— Fünf Zeichnungen . . . . 341—345

Seite

Ōkyō: Landschaft 27
Ostasiatische Kunstwerke, sieben Abbildungen 319—324

Pascin, Julius: Radierung 218
— Sitzende Frau 231
Pechstein, Max: Weiblicher Akt 76
— Bildniskopf 77
— Akt 284
Permoser, B.: Die Apotheose des Prinzen Eugen 68
Peruanische und mexikanische Kunstwerke. Neun Abbildungen . . . . 252—259
Picasso, Pablo: Ruhende Frau 189
Pissarro, Camille: Landhausgarten 214
Poeschel & Trepte: Druckproben . . . . 389—390
Potsdam, Das neue Palais. Zwei Abbildungen 140, 143
Potter, Emil: Hafen 154
Preetorius, Emil: Zehn Zeichnungen für Buchschmuck . . . . 367—370
Prud'hon, P.: Bildnis M. Viardot 134
— Bildnis M. Etienne Franois 135
Pynacker, Adam: Flußlandschaft 226

Rembrandt: Tobias und Sara 17
— Drei Federzeichnungen 18, 19, 21
— Bildnis einer alten Frau 337
Renner, Paul: Deckelzeichnung 371
— Illustration 372
Röhricht, Wolf: Wandmalereien in der Klemziger Kirche. Sechs Abbildungen . . . . . 105—110
Rössner, G. W.: Drei Buchzeichnungen 359, 383 u. 385
Rubens, Peter Paul: Seelen im Fegefeuer . . . 224
Ruisdael, Jocob van: Abendlandschaft 219
Runge, Philipp Otto: Spielkartenbilder . . . 73—75

Scharff, Edwin: Bronzebüste Wölfflins 243
Schmid, Wilhelm: Blumenstrauß 235
— Blick aus dem Fenster 236
Schmidt, Werner: Illustration zu Gautiers „Fortunio" 156
Schmidt-Rottluff, K.: Stilleben 282
Sesshù: Landschaft 28
— Hahn 320
Sharaku: Schauspieler in Frauenrolle 329
Shubun: Landschaft 29
Shunsho: Bildnis einer Dichterin 331
Sintenis, Renée: Fohlen 260
— Ausschlagendes Fohlen 261
— Rehgruppe 262
— Esel 263
— Bildnisbüste Joachim Ringelnatz 270
— Knabenkopf 271
— Bildnisbüste Hans Siemsen 291
Siva, Der tanzende 34
— Detail 36
Slevogt, Max: Szenen aus dem „Lederstrumpf" 86, 88 u. 89
— Dekorative Wandmalereien für Neu-Cladow. Vier Abbildungen 118-123
— Bildnis eines alten Herrn 144
— Bildnis des Architekten Roll 145

Seite

Slevogt, Max: Figurinen zu Mozarts „Don Giovanni" 238
— Lithographie zum „Don Giovanni" 264
— Drei Entwürfe zur Bühnendekoration des „Don Giovanni" . . . . 265 u. 269
— Fünf graphische Arbeiten . . . . 358 u. 362—365

Tintoretto: Die Milchstraße 335
Tizian: Bachus und Ariadne 353
Toulouse-Lautrec, Henri de: Bar 217
Troger, Paul: Glaube, Liebe, Hoffnung. Ausschnitt aus der Himmelfahrt des hl. Johannes Nepomuk 71
Tut-anch-Amon, vier Abbildungen aus dem Grab des . . . . 209—213

Unold, Max: Illustration, Holzschnitt 374

Vlamincke, De: Dorfkirche 150
— Das Haus am Weiher 151

Walser, Karl: Buchschmuck 377, 382
— Illustrationen . . . . 378—381, 396
Weyden, Rogier van der: Madonna 318
Wiener Barockmuseum, zwei Abbildungen . . 66, 67
Wilm, Joseph: Bischofsring 138
— Bischofsstab 139

Zorn, Anders: Bildnis Strindbergs 193

SACH- UND NAMENVERZEICHNIS

Akademie der bildenden Künste in Wien, die Gemäldegalerie der 219
Akademie der Künste in Berlin 50, 279, 355
Altamerika, „Klassisches" aus 252
Altdorfer, Albrecht 3, 82, 192
Altherr 76
Altniederländische Malerei, Die 194
Alt-Wiener Sittenbild, das 315
Amarna-Saales, Zur Eröffnung des 225
Amerika 252
Amerikanische Hochhäuser 175
Amsterdam 308
Arbeitsgemeinschaft für deutsche Handwerkskultur 149
Architekturabteilung der Großen Berliner Kunstausstellung 1924 347
Arnold, Galerie in Dresden 57

Baalbeck 292
Baldass, Ludwig 82, 314
Barlach, Ernst 270
Barockmuseum, Wiener 66, 236
Beckmann, Max 107
Belling 232
Bercken, Erich v. d. 114
Berlin, Ausstellungen in 32, 50, 55, 78, 111, 144, 149 191, 230, 279, 284, 305, 319, 347
— Kaiser Friedrich-Museum in 47
— Kupferstichkabinett in 188
Berliner Akademie der Künste 50, 279, 355
Berliner Kunstausstellung, Große 305, 347
Berliner Museum ostasiatischer Kunst 319
Berliner Sezession 56

Seite

Beyer, Oskar . . . 394
Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin . 354
Bibliothek des schönen Buches . . . 383
Bilderpreise . . . 335
Bischofsinsignien, Berliner . . . 138
Blechen, Karl . . . 307
Bock, Elfried . . . 393
Bode, Wilhelm von . . . 60, 312
Bondy, Walter . . . 111
Bonnat, E. . . . 188
Bosch, Hieronymus . . . 194
Brandenburg-Polster, Dora . . . 270
Bremer Kunstverein . . . 55
Bremer Presse . . . 374
Breslauer Kunstschulwesen . . . 229
Brouwer, Adriaen . . . 313
Buch, Das schöne . . . 357, 359
Buchkritik . . . 385
Bühnenbild, Das moderne . . . 82
Burger, Willy . . . 80
Burgkmaier, Hans . . . 188

Chemnitz, Ausstellung in . . . 271
Christus, Petrus . . . 194
Corinth, Lovis . . . 50, 78, 199 232, 244, 311
Cranach, Lucas . . . 47
Crodel, Ch. . . . 56
Czobel, Bela . . . 78

Davringhausen, Heinrich M. . . . 56
Daumier, Honoré . . . 195
Degener, Arthur . . . 56
Deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts 274, 356
Deutsche Porzellanfiguren des achtzehnten Jahrhunderts . . . 59
Deutsche Propaganda und deutsche Kunst . . . 150
Diderot . . . 214
Dix, Arthur . . . 111
Dresden, Ausstellungen in . . . 57
Dresdener Gemäldegalerie . . . 189
Dürer, Albrecht . . . 189, 235
Durieux, Tilla . . . 391

Ecke, Gösta . . . 388
Erzplastik . . . 90
Eyck, Hubert und Jan van . . . 194

Fehrle, Wilhelm . . . 76
Fischel, Oskar . . . 82
Flaxman, John . . . 299
Folkwang-Verlag . . . 232
Formenwelt der Primitiven . . . 31
Foerster, C. F. . . . 32
Förster, Otto Hellmuth . . . 275
Francesca, Piero della . . . 60
Französische Kunst . . . 230
Freymuth, Julius . . . 33
Friedländer, Max J. . . . 194
Friedrich, Caspar David . . . 272

Seite

Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste in Berlin . . . 279
Fuhrmann, Ernst . . . 395

Galerie Ernst Arnold in Dresden . . . 57
Galerien Europas, Meisterwerke der bedeutendsten 315
Garbe, Herbert . . . 78
Gemäldegalerie in Dresden . . . 189
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien . . . 219
Gemäldes, Die Entstehung des . . . 169
Genin, Robert . . . 111
Glück, Gustav . . . 235
Gnoli, Umberto . . . 315
Goes, Hugo van der . . . 194
Goldschmiedearbeiten, Moderne kirchliche . . . 138
Goya, Francesco . . . 132
Graber, Hans . . . 60
Grautoff, Otto . . . 387
Grimm, Arthur . . . 32
Grisebach, A. . . . 396
Grönvold, Bernt . . . 58
Große Berliner Kunstausstellung . . . 305, 347
Grosz, George . . . 111, 182
Großmann, R. . . . 391
Grünewald, Matthias . . . 30

Haller, Hermann . . . 39
Hamburg, Ausstellung in . . . 112
Handwerkskultur, Arbeitsgemeinschaft für deutsche 149
Hannover . . . 307
Herbig, Otto . . . 33
Herrmann, Curt . . . 113, 146
Hitz, Dora . . . 112
Hochhaus, Das . . . 175
Holzschnitt, Über den japanischen . . . 325
Hübner, Ulrich . . . 231
Huf, Fritz . . . 159

Illustrationen . . . 367
Institut für Kulturforschung . . . 84

Japan, Das Erdbeben und der Kunstverlust in . 227
Japanischer Holzschnitt . . . 325
Japanische Kunstversteigerung, Eine . . . 27
„Judenbraut", Deutung der . . . 17
Juryfreie Kunstschau . . . 56
Justi, Karl . . . 387, 388
Justi, Ludwig . . . 355

Kaiser Friedrich Museum in Berlin . . . 47
Kalenderbilder, Entwicklung der . . . 148
Kantbüste, Eine . . . 187
Kaus, Max . . . 55
Kirchliche Goldschmiedearbeiten, Moderne . . . 138
Kirchner, Ernst Ludwig . . . 55, 63
Klemziger Kirche . . . 104
Klossowski, Erich . . . 175
Knüpfteppiche, Vorderasiatische . . . 60
Kokoschka, Oskar . . . 50, 232, 270
Kollwitz, Käthe . . . 50

Seite

Kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner . . . 275
Kretzschmar, Bernhard . . . 191
Kruse, Max . . . 388
Kubin, Alfred . . . 306
Kuhn, Alfred . . . 81
Kühnel, Ernst . . . 60
Kunstausstellung, Große Berliner . . . 305
Kunstgewerbeausstellung in Paris 1925 . . . 189
Kunsthalle in Mannheim . . . 31, 148
Künstlerkreis Kaiser Maximilians, Der . . . 314
Kunstsalon Matthiesen . . . 111
Kunstschulreform . . . 190
Kunstschulwesen in Breslau . . . 229
Kunstversteigerung, Eine japanische . . . 27
Kupferstichkabinett, Berliner . . . 188

Landsberger, Franz . . . 396
Lane, Sir Hugh P. . . . 312
Lehrerverband, Berlin . . . 394
Lehrs, Max . . . 395
Leipzig . . . 308
Lichtwark, Alfred . . . 394
Liebermann, Max . . . 50, 58, 145, 191, 230, 279, 355
Lochner, Stephan . . . 275
Loga, Valerian von . . . 274
Londoner National-Gallery . . . 234, 335
Lübbecke, Friedrich . . . 193

Maclagan, Eric . . . 385
Mahlau, Alfred . . . 55
„Manes", Tschechische Künstlervereinigung . . . 232
Mannheimer Kunsthalle . . . 31, 148
Masken . . . 81, 319
Matthiesen, Kunstsalon in Berlin . . . 111
Maurischen Ornament, Vom . . . 94
Mayer, August L. . . . 83, 114
Meier-Graefe . . . 60, 386
Meister Wilhelm bis Stephan Lochner, Die kölnische Malerei von . . . 275
Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas 315
Menzel, Adolph . . . 23, 124, 230, 393
Meryon, Charles . . . 388
Mesek, Felix . . . 392
Mexikanische Steinplastik . . . 252
Modelleure der deutschen Porzellanmanufakturen 59
Moll, Oskar . . . 191
Mosson, Georg . . . 78
Mozarts Don Giovanni, Dekorationen Slevogts zu 264
Munch, Edvard . . . 78
München . . . 232
München, Ausstellungen in . . . 147, 191, 270, 312, 353
Münchner neue Sezession . . . 353
Münchner Sezession . . . 270

Nägele, Reinhold . . . 76
National-Gallery in London . . . 234, 335
Naturalismus, Neuer . . . 164
Neu-Cladow . . . 119

Seite

Neues Palais in Potsdam . . . 32
Neue Sezession in München . . . 353

Oberländer, Adolph . . . 50, 52, 341
Orbis pictus . . . 81
Orlik, Emil . . . 276, 391
Ornament, Vom maurischen . . . 94
Ornamentik, Das ABC der . . . 356
Ostasiatische Kunst, Das Berliner Museum für . 319
Osthaus, Karl Ernst . . . 232

Paatz, Martin . . . 191
Paris . . . 271, 354
Pariser Kunstgewerbeausstellung 1925 . . . 189
Paul, Bruno . . . 190
Paumgartner-Altar . . . 190
Pechstein, Max . . . 78
Peruanische Keramik . . . 252
Pfister, Kurt . . . 194
Phleps, Hermann . . . 356
Pinder, Wilhelm . . . 274, 356
Piper & Co., München . . . 60
Pittori e Miniatori nall'Umbria . . . 316
Plastik des deutschen Mittelalters, Die . . . 193
Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts, Die deutsche 274, 356
Plastik, Die neuere — von 1800 bis zur Gegenwart 81
Porzellanfiguren des achtzehnten Jahrhunderts, Deutsche . . . 59
Porzellanmanufakturen, Deutsche . . . 59
Porzellanmanufaktur, Staatliche . . . 152
Potsdam, Das Neue Palais in . . . 32
Potsdamer Schlösser, Wiederherstellung der . . 140
Pottner, Emil . . . 145
Prag, Ausstellung in . . . 232
Primitiven, Die Formenwelt der . . . 31
Propaganda, Deutsche . . . 150
Pückler-Muskau, Graf Hermann von . . . 30

Radierens, Kunst des . . . 392
Rayski, Ferd. von . . . 387
Rembrandt . . . 17
Reproduktionen nach Gemälden . . . 60
Restaurierung von Gemälden . . . 189
Ribera, Jusepe de . . . 83
Richter, Ludwig . . . 395
Röhricht, Wolf . . . 50, 104
Romdahl, Axel . . . 192
Rößner, Georg Walter . . . 232
Rowlandson . . . 231
Rubens, Peter Paul . . . 190
Rudolf, Wilhelm . . . 306
Runge, Philipp Otto . . . 73

Sammlungen:
— Hayakawa in Tokio . . . 27
— E. Bonnat, Paris . . . 188
— Japanische Sammlungen . . . 227
— Prof. Ernst Ehlers, Göttingen . . . 232
— von Römer, Leipzig . . . 232
— Karl Ernst Osthaus . . . 232

Seite

Sammlungen:
— Louis Gure, Paris 272
— Goldschmidt-Przibram 308
— Sir Hugh P. Lane, London 312
— A. de Ridder, Cronberg 354
Sauerlandt, Max 59
Schiefler, Gustav 58
Schlesische Plastik 114
Schmid, Wilhelm 111, 231
Schmidt, Werner 147, 392
Schürmeyer, Walter 194
Schwarz-Weiß-Ausstellung in der Akademie der Künste in Berlin 50
Seewald, Richard 392
Sezession, Berliner 56
Sezession, Münchner 270
Sezession, Neue, in München 353
Sezession, Stuttgarter 76
Sintenis, Renée 260
Siva, Der tanzende 34
Sizilianisches Tagebuch 314
Slevogt, Max 50, 87, 119, 144, 388
Slevogts Dekorationen zum „Don Giovanni" 264
Spanien, Die Malerei in 274
Spielkartenbilder 73
Staatliche Kunstbibliothek in Berlin 354
Staatliche Porzellanmanufaktur, Berlin 152
Staatsgalerie in München 353
Stahl, Fritz 388
Starke, Ottomar 314
Steinhausen, Wilhelm 113
Strübe, Adolf 112
Struck, Hermann 392
Stuttgarter Sezession 76

Seite

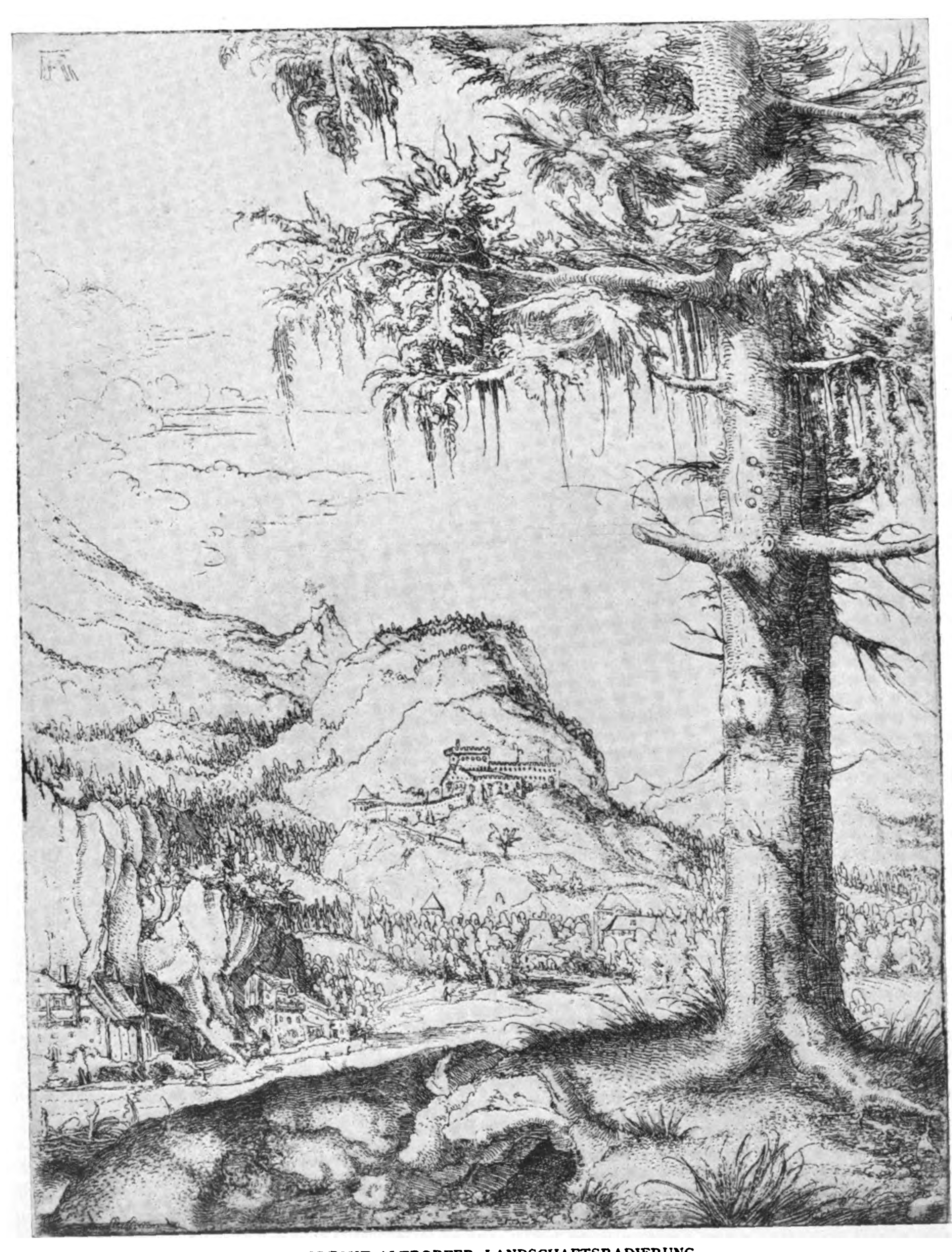
Tafelmalerei, Die Anfänge der 272
Teppiche, Vorderasiatische 60
Thon, Alfred 393
Tintoretto, Jacopo 114
Tizian 80
Tschechische Künstlervereinigung „Manes" 232
Tut-anch-Amon, Das Grab des 209

Ulm, Umbau des Museums in 354
Umbrische Kunstdenkmäler 316
Unendliche Landschaft 394
Utzinger, Rudolf 81

Velasquez 188, 387
Vermächtnis Sir Hugh P. Lane 312
Voll, Karl 315
Vorderasiatische Knüpfteppiche 60

Waldmann, Emil 80, 192
Weyden, Rogier van der 80
Wien 188, 219, 315
Wiener Akademie der bildenden Künste 219
Wiener Barockmuseum 66, 236
Wiese, Erich 114
Wilm Joseph 138
Wölfflin, Heinrich 224, 239, 396
Wolfradt, Willy 272
Worringer, Wilhelm 272

Zimmermann, E. Heinrich 315
Zoff, Otto 80
Zorn, Anders 192
Zuhörer und Zuschauer 275
Zürich 232, 275



ALBRECHT ALTDORFER, LANDSCHAFTSRADIERUNG



ALBRECHT ALTDORFER

VON

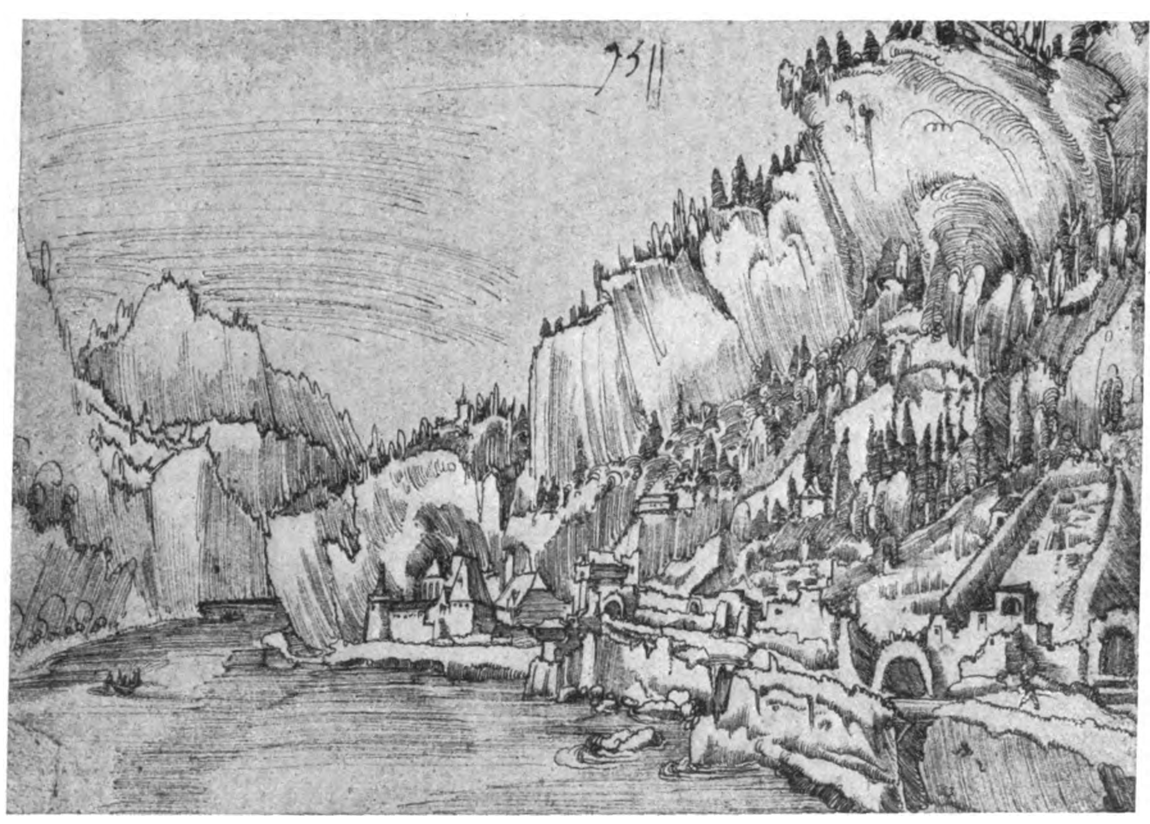
MAX J. FRIEDLÄNDER



ALBRECHT ALTDORFER, LUTHER

Zur Erklärung dessen, was der Meister tat und unterließ, was er angriff und wieder aufgab, müßten alle die Einwirkungen aus der Umwelt, die Ansprüche und Bedürfnisse der Auftraggeber, sowie die Regungen des Zeitgeistes in die Rechnung eingestellt werden, damit die Individualität rein herausgelöst werden könnte. Solche Analyse ist aber undurchführbar und nicht nur etwa deshalb, weil die Daten fehlen, sondern auch, weil die Kompliziertheit der inneren Vorgänge jeglicher Auseinanderlegung spottet. Die Daten aber mangeln, im besonderen was die Herkunft anbelangt. Wir wissen durchaus nicht, was Erbschaft, was Lehre und was angeschaffene Originalität ist, wissen nicht, in welchen Werkstätten Altdorfer aufwuchs, und nicht, was ihm etwa sein Vater zu geben vermochte. Die Regensburger Kunstübung in der Zeit um 1500 ist so gut wie unbekannt.

Anmerkung der Redaktion: Dieses ist das zusammenfassende Schlußkapitel eines Buches Max J. Friedländers über Albrecht Altdorfer, das in diesen Wochen im Verlag von Bruno Cassirer erscheint.



ALBRECHT ALTDORFER, SARMINGSTEIN A. D. DONAU. ZEICHNUNG

Ganz allgemein beobachten wir eine Sehweise, die mit der seinigen gleichgerichtet erscheint, auf dem Landgebiete, das zwischen Salzburg, Wien und Regensburg liegt, bemerken ferner, daß die Schweiz Maler hervorgebracht hat, die im Pittoresken und Weltlichen dem Regensburger verwandt sind. Wir vermuten Rassengemeinschaft und Übereinstimmung aus gleichartiger Bodenbeschaffenheit und klimatischen Umständen, konstruieren in unsicheren Umrissen eine südliche Alpenkunst, die sich im Gegensatze zu der fränkischen und der schwäbischen Kunst des Flachlandes entfaltet habe, und ziehen Verbindungslinien zwischen der Salzburger Gebirgsgegend und den Donaustädten.

Das winzige Format der frühesten Holzschnitte bietet einen Hinweis auf die Abstammung der Altdorferschen Kunst. Wenn die neuere Tafelmalerei zwiefach in der mittelalterlichen Übung verwurzelt ist, nämlich Kräfte zieht ebensowohl aus der Buchmalerei wie aus der Altarmalerei, so beginnt Altdorfer eher in Verbindung mit der erzählenden Flächendekoration der Buchmaler als mit der monumental repräsentierenden Flächendekoration der Altarmeister.

Altdorfer ist zunächst Erzähler, dann erst Bildner. Eine ungedankliche, sinnliche Fabulierlust machte ihn zum Bildner — nicht zum Illustrator, im engeren Sinne dieses Begriffs. Der Vorgang beschäftigt ihn zumeist, aber nur so weit, wie er im Sichtbaren aufgeht.

Er beginnt die Erzählung damit, daß er die Frage nach dem Wo beantwortet und nimmt diese Frage ernster als irgendeine andere. Er gibt ausführlichen Bericht über die Örtlichkeit. Im Walde reitend stößt St. Georg auf den Drachen. Im Garten, bei einem Palaste, badet Susanna. Wenn Wald, Garten und Bauwerk in seiner Phantasie vorherrschen, und diesen Bildteilen mehr Teilnahme und Kunstfleiß gewidmet werden als den Menschengestalten, so liegen die Ursachen zu dieser Bevorzugung sicherlich in der Liebe zur landschaftlichen Natur und in dem Hang, auf dem Gebiete der stärksten Begabung sich auszuzeichnen und Neuartiges zu zeigen, aber auch in der aufgeklärten Anschauung, daß die Erde groß und der Mensch im Verhältnisse zu ihr klein sei. Und die Unfähigkeit, den Organismus des menschlichen Leibes und das Antlitz zum Träger des Ausdrucks zu



ALBRECHT ALTDORFER, LIEBESPAAR. ZEICHNUNG

erheben, steigert die Neigung, von der Lokalität zu erzählen.

Im Altarbilde, wo die kirchliche Konvention ihre Ansprüche stellte, hat sich Altdorfer zuweilen eng an das überlieferte Schema gehalten, so einmal — in der Budapester Kreuzigung — die Räumlichkeit gar nicht ausgebildet. Zumeist aber wird sein Bericht ausführlich, breit und anschaulich in bezug auf das Gelände, die Figuren aber sind staffagehaft eingeordnet, und die Deutlichkeit der Aktion ist nicht selten der Natürlichkeit des Örtlichen geopfert. Aus der flächenhaften Wirrnis der frühen Gemälde hebt sich das Menschliche nicht klar heraus.

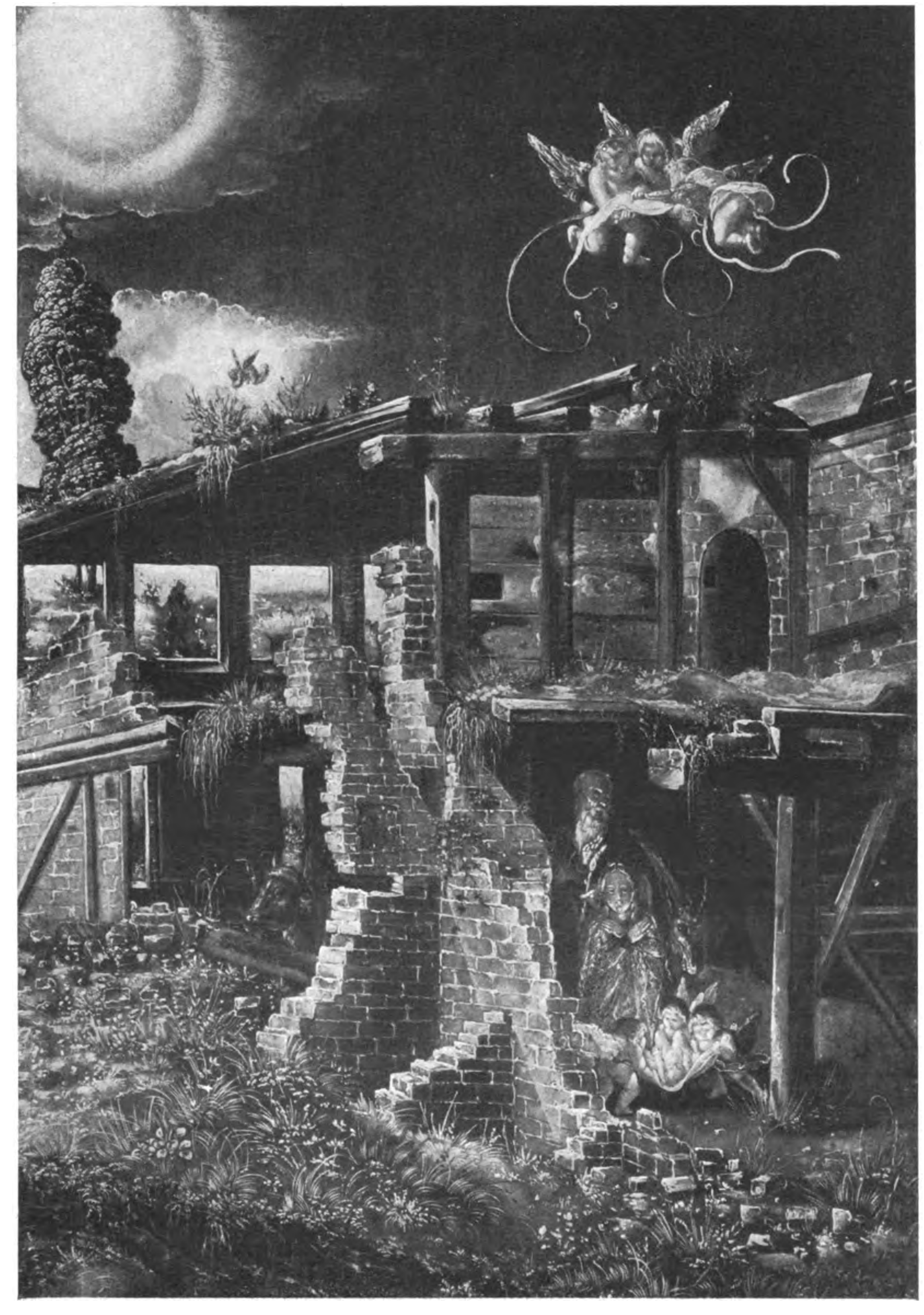
Die Frage nach dem Wo — und nach dem Wann — stellt sich der Maler, nicht der Bildhauer, oder besser: der Erzähler stellt diese Fragen an den Maler, wobei der Begriff Maler im engeren Sinn und im Sinne der neuen Zeit genommen ist. In seiner Alexanderschlacht fühlte sich Altdorfer vor der ungewohnten und außerordentlichen Aufgabe als Chronist, als Kriegsberichterstatter. Er bildete zunächst das Schlachtfeld aus und übertönte den sachlichen Text mit Farbenmusik, indem er den Streit auf der Erde durch Kampf im Himmel begleitete. Sonnenuntergang, farbige Wolken, bestrahlte Berggipfel, sie und nicht die Reiterscharen in der Tiefe, nicht Alexander, den man mit Mühe aus der Menge herausfindet, drücken die Größe und Bedeutsamkeit des Geschehnisses für das Gefühl aus. Ohne die Sonne wäre die Alexanderschlacht eine pedantische Monstrosität geblieben, was sie dem Auftrage nach war.

Landschaftsgemälde hat Altdorfer erst in reifen Jahren geschaffen, immer aber liebte er die landschaftliche Form, das wirre Laub, den weich überwachsenen Erdboden, grün überwuchertes Gestein, Wolken und Bergkonturen, stets zog er die unberechenbaren Zufallsgebilde den Formen der animalischen und menschlichen Organismen vor.

Er begann als Dekorator und scheute sich nicht vor dem Ornament. Ich brauche das Wort Ornament hier im uneigentlichen Sinn, in Ermangelung eines besser treffenden. Der Beobachter hält sich mehr oder weniger genau an die sichtbaren Gegebenheiten. Je weniger verpflichtet und gebunden durch das Objekt er gestaltet, um so leichter vermag er seiner Laune, seinem Geschmacke, seinem Vorurteile zu folgen, um so mehr kann er sich gehen lassen, und seine Handschrift nimmt den persönlichen Charakter an, als Fährte und Spur der Subjektivität. Nun sind aber die sichtbaren Gegebenheiten zum Teil von der Art, daß sie genaue Beobachtung erzwingen, zum Teil von anderer Art, nämlich so, daß es nicht „darauf ankommt". Im Porträt handelt es sich um den individuellen Einzelfall, und diese Aufgabe verlangt schärfste Beobachtung, zugleich Unterdrückung subjektiver Prägung aus Laune oder Gewohnheit, aus Stimmung oder Einfall. Hingegen wird das Wesentliche des Landschaftsbildes nicht davon betroffen, daß der Weg so oder anders verläuft, das Laub breiter oder schmäler, der Berg höher oder niedriger, so oder anders gezackt erscheint. Altdorfer hat das Bildnis gemieden, in der landschaftlichen Form geschwelgt. Das Gestänge der Bäume, das Fransen- und Federwerk des Laubes, das Gekräusel der Wolken, die Wellen des Wassers, des Rauches, der Flammen, wie auch Haar und Gewandung, sind sein Gebiet der Freiheit und der Lust, ein weicher knetbarer Stoff, den er unverantwortlich und unkontrollierbar formt, während ein tiefes Gefühl für das Organische ihn von groben Willkürlichkeiten und Übertreibungen abhält. Die Vegetation ist ihm Schmuck und Zierwerk des Erdleibes.

Der verräterische Duktus seiner Handschrift wandelt sich im Laufe der Zeit. Altdorfer geht vom Ornament zur Konstruktion über, vom Flächenschmuck zum Aufbau im Raume. Gleichzeitig vollzieht er den Übergang von der Gotik zur Renaissance. In der Gotik war das Ornament vegetabilisch. Um so leichter vermochte er in seiner Frühzeit die Vegetation als Ornament zu empfinden. Auf die wirre und dumpfe Lyrik der Jugend folgt die dramatische Heftigkeit der mittleren Zeit, die sich in steilen, schrägen, kreuz und quer ausfahrenden Linien entladet, sie wird abgelöst durch die Epik des Alters, die nach Eroberung des Tiefenraumes, die Dinge reiht und wie Bauklötze ordnet. Die Wildnis verwandelt sich schließlich in einen gepflegten Garten, in dem die Bäume säulenhaft aufwachsen, und der einzelne pflanzliche Organismus mit mehr naturkundlicher Kenntnis als früher ausgebildet wird.

Als man im brausenden Strom, im rauschenden Wald, im starrenden Fels Gefühlswerte entdeckte, die zu lyrischem oder musikalischem Aus-



ALBRECHT ALTDORFER, DIE GEBURT CHRISTI



ALBRECHT ALTDORFER, DIE HL. BARBARA UND MARGARETA. ZEICHNUNG

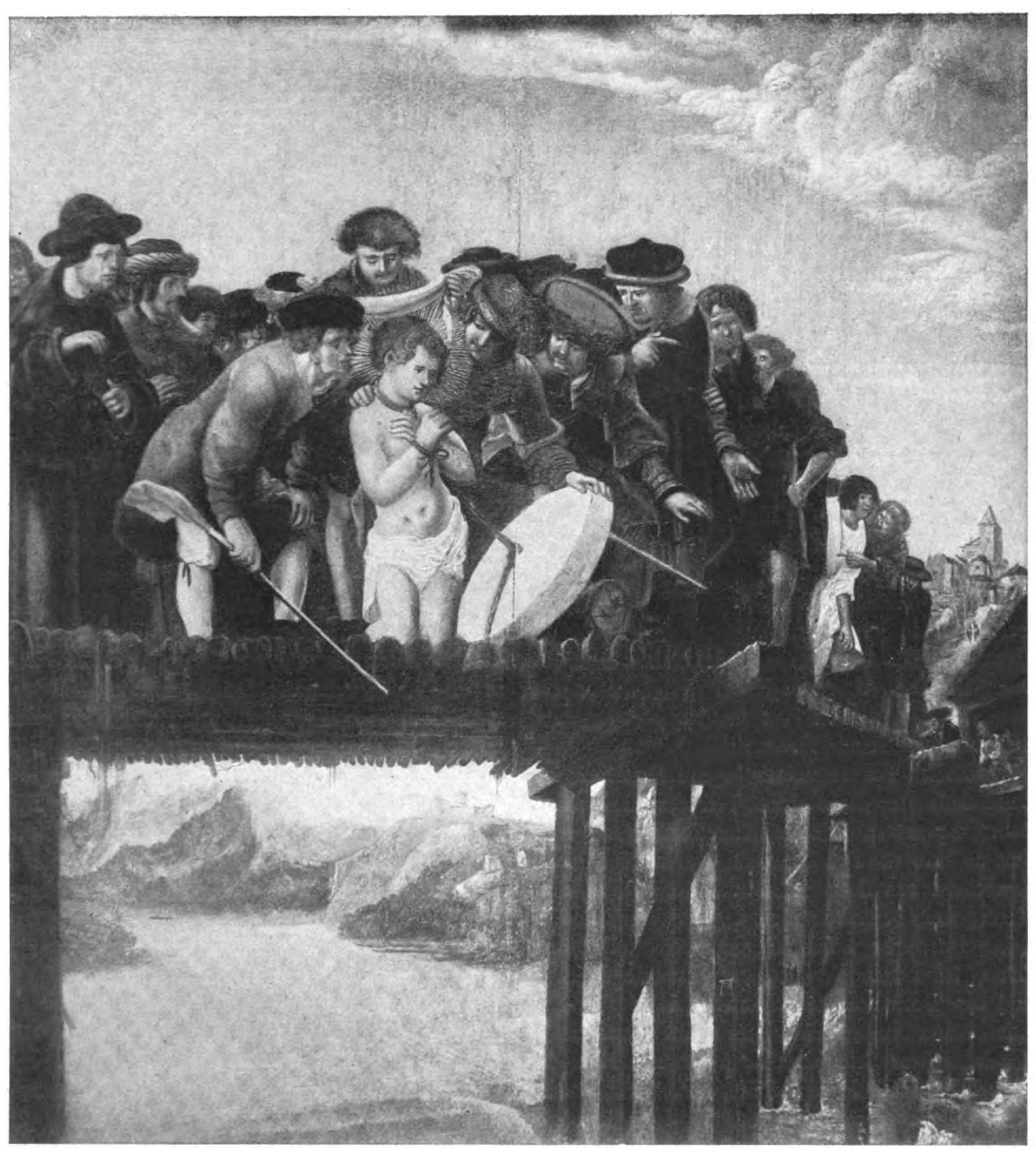
neue Beruf, die neue Bildgattung wurde ungefähr gleichzeitig im Niederland und in Süddeutschland geboren.

Als Dekorator hatte Altdorfer mit landschaftlichen, mit architektonischen Formen und mit Menschenleibern geschaltet und die Elemente, die sich in der Fläche bedrängten, ineinandergemischt, als Baumeister dagegen sondert er die Gattungen und errichtet landschaftliche Räume, indem er den Grundriß bedenkt, und die Perspektive, den planen Boden bereitet und die Dinge in gehörigen Abständen voneinander verteilt. Zum Wesen der landschaftlichen Form gehört die unendliche Ausdehnung. Erst als der Maler die erhabene Weite und Tiefe auszudrücken oder doch anzudeuten vermochte, wurde ihm die absolute Landschaft zum Bildthema. Der neue Raumsinn, der neue Proportionsgeschmack, die Freude an horizontaler Gliederung, also Errungenschaften der Renaissance, halfen das Landschaftsbild hervorbringen.

In den Niederlanden löste sich die Landschaftsmalerei vom Stamme der Altarmalerei, weniger infolge individueller Bemühung als durch den Druck allgemeiner und gemeinsamer Bedürfnisse. Sie entfaltete sich in typischen Formen, als Hintergrundslandschaft. Das landschaftliche Bild blieb dort Bühne, auch als nicht mehr auf dieser Bühne gespielt wurde und lebte hauptsächlich von den Profilen der hintereinander gelagerten Schichten. Altdorfers dreistere und eher persönliche Leistung ist mannigfaltiger, sowohl in der Auswahl der landschaftlichen Dinge, wie in der Zusammensetzung der Bildteile. Es stellt den Baum im Vordergrund auf die Bühne sozusagen als den Helden. Gebirge hier und dort, weil das Emporragende in der Bildfläche zunächst faßbar wurde und die unentbehrliche Sensation bot. Altdorfer stand aber dem Hochlande näher als Patenier und gestaltete eher aus direkten Natureindrücken. Sein Grün ist, aus der Nähe gesehen und in dünnerer Luft, frischer, saf-

drucke drängten, regte sich die Landschaftsmalerei. Sie kam später auf, weil es einiger Zeit bedurfte, bis daß der Gefühlsantrieb im Bildnerischen produktiv wurde. Und es genügte noch nicht, daß er in einem genialen Meister schöpferisch wurde. Das Echo, erst die verständnisolle Aufnahme, das Mitgefühl der Vielen machten das Landschaftliche bildwürdig.

Reine Landschaftsbilder hat Altdorfer erst nach 1520 geschaffen, zur selben Zeit, als er Baumeister wurde. Erst damals war sein Selbstbewußtsein aus Erfolgen und Erfahrungen so weit gesteigert, und sein Publikum so weit erzogen und vorbereitet, daß er den Schritt wagte. In seinem Reisetagebuche gebraucht Dürer 1520 den Ausdruck „Landschaftsmaler“, da er von Patenier spricht. Der



ALBRECHT ALTDORFER, DAS MARTYRIUM ST. FLORIANS

tiger und mehr lokalfarbig. Sowohl im Schnörkelspiel der früheren Zeit, wie in der bedächtigen Komposition der späteren Jahre, im Urwald wie im Park bewährt Altdorfer Natürlichkeit gegenüber den niederländischen Generationsgenossen, im besonderen ein tieferes Verständnis für das Naturleben, für das Wachsen, Sprießen und Blühen. Trotz dem kleinen Maßstabe bietet er — namentlich im Miniaturistenstil der Spätzeit — „Nahbilder" der landschaftlichen Dinge aus Sachinteresse an diesen Dingen.



ALBRECHT ALTDORFER, DER HL. HIERONYMUS
KUPFERSTICH

Als Baumeister, der landschaftliche Räume gestaltete, gab Altdorfer der natürlichen Unendlichkeit, die er als Maler andeutete, etwas von der Endlichkeit und Begrenztheit des Architektonischen. Die Berge, Hügel und Bäume grüßen sich brüderlich in geselligem Beieinander. Das Gebirge ist nicht rauh oder menschenfeindlich. Fast alle Hügel sind bekrönt mit Burgen. Der Mensch liest dankbar und beglückt die Landkarte seiner Heimat ab.

Altdorfer hat in seiner Jugend Bauliches im Landschaftlichen, als einen Teil des Landschaftlichen, betrachtet. Die gotischen Bauformen waren ihm an und für sich baumhaft, vegetabilisch, wie gewachsen aus dem Erdboden. Mauerwerk und Naturgestein schied er nicht deutlich voneinander. Seine Bauwerke waren fragmentarisch oder verfallen, Pflanzenwuchs überwucherte die Ruinen, und das gemessene Menschenwerk fiel der irrationalen Naturform anheim. Als er aber Baumeister geworden war, lebten ganze kunstvolle architektonische Gebilde in seiner Phantasie, und er war beflissen, sie in seinen Gemälden dem Grundriß und Aufbau nach deutlich, bunt und wie eben fertig geworden zu zeigen.

Altdorfer wurde Baumeister. Auf seinem Grabsteine soll er als Baumeister und nicht als Maler bezeichnet gewesen sein. Als Baumeister hatte er sich im Rate der Stadt bewährt; seine Landsleute waren ihm dankbar zumal für nützliche Tüchtigkeit und mögen darüber die reichen Gaben vergessen haben, die der Poet und Maler ihnen gespendet hatte. Seiner Anlage nach aber war Altdorfer Maler, und wenn er dennoch als Architekt, mindestens mit Vorschlägen, erfolgreich war, so lag es im Wesen der deutschen Renaissance, daß die Gestaltung weniger vom Konstruktiven als vom Optischen ausging. Altdorfer näherte sich der Baukunst vom Ornament her und konnte in dieser Zeit diesen Weg leicht und rasch beschreiten.

Das gotische Baugewerk, das bis 1520 ungefähr in Regensburg herrschte, war konservativ, stolz auf die Geheimlehre der Bauhütte und schloß den Maler als einen Unzünftigen aus. Wohl hat Altdorfer das Waldhafte in den geschwungenen Gewölberippen, im Bruche der Spitzbögen, in den perspektivisch verschobenen und verschlungenen Linien, das Dunkel der Innenräume geliebt, und Bauwerke waren ihm stets ehrwürdige Zeichen der Vergangenheit, Denkmäler der Vorzeit. Die Baupraxis aber wurde ihm erst zugänglich, als die Renaissance ihre Herrschaft antrat. Nunmehr und plötzlich war der Maler, der die südliche Form ergriffen hatte, dem gelernten Architekten überlegen. Jetzt kam es weniger auf Kenntnis und Erfahrung in der Konstruktion als auf Erfindungsgabe für die Dekoration an.

Wie tief und in welcher Art Altdorfer in das Gewerk eingriff, ist schwer festzustellen. Vielleicht wurde dem kunstverständigen Ratsherrn mit dem Titel die Aufsicht über die Bauten übertragen, die aus Gemeindemitteln ausgeführt wurden, ohne daß er eigentlich als Architekt tätig war. Zumeist handelt es sich um schmuckarme Nutzbauten, wie den „Weinstadel", das Fleischhaus und Befestigungen. Wenig ertragreich ist es, des Meisters Leistung nach dem damals errichteten und etwa



ALBRECHT ALTDORFER LANDSCHAFTSRADIERUNG



ALBRECHT ALTDORFER, ZEICHNUNG. UNERKLÄRTE DARSTELLUNG

noch bestehenden Anlagen zu beurteilen. Dagegen erweist sich seine Bauphantasie fruchtbar in Plänen und Entwürfen, die jenseits der wirtschaftlichen Notdurft und der Konstruktionsnöte in Bildern, Zeichnungen und Holzschnitten Gestalt gewannen, und lebte sich um so freudiger aus, als sie nicht an die harten Schranken der Wirklichkeit stieß.

Die neue Baukunst ist persönlich, munter, reich an Einfällen und kleingliedrig. Die Paläste bestehen aus Türmen mit vielen Stockwerken, sind kompliziert und asymmetrisch im Grundriß, mit mannigfaltig geformten Kuppeln. Trotz der Balustradenreihung und der Betonung horizontaler Linien, trotz dem Zierwerk, in dem Delphine, Muschelnischen und Voluten bevorzugt werden, ist der Gesamtaspekt urdeutsch. Den entscheidenden Griff nach den südlichen Formen und Proportionen tat Altdorfer um 1520, wahrscheinlich mit Hilfe des Augsburger Architekten Hieber. Tiefer eingedrungen in die Renaissance ist er in der folgenden Zeit keineswegs. Gerade die im ersten Enthusiasmus erdachten Entwürfe mögen die reinsten und ernstesten gewesen sein. Der Zentralbau in der Wiener Geburt Christi ist am ehesten innerlich renaissancemäßig und folgerichtig.

Leichter glückte es, in flächenhaften Dekorationsstücken den Weg zu Ende zu gehen als in Gebäuden. Die Altarrahmen in den Holzschnitten zu Ehren der „schönen“ Maria aus der Zeit um 1520 zeigen eine merkwürdige Sicherheit in den neuen Maßverhältnissen. Und besonders rein und reif im Geschmack, im schönsten Gleichgewichte, wirkt die Tür, die Altdorfer im Holzschnitt visierte.

In einem Miniaturbilde, das im Regensburger Rathaus aufbewahrt wird, ist der „blaue“ Saal dargestellt, wo der Rat tagte. Man sieht da die regierenden Bürger auf ihren Plätzen, auch Albrecht Altdorfer, sieht ihre Wappen am Rande. Das 1535 ausgeführte Blatt ist HM (ineinandergestellt) signiert und vermutlich ein Werk Hans Mülichs, der sich in seinen ersten Arbeiten eng an Altdorfer anschloß. An der Rückseite des Saales erblickt man eine reiche Tür im Geschmacke der Renais-



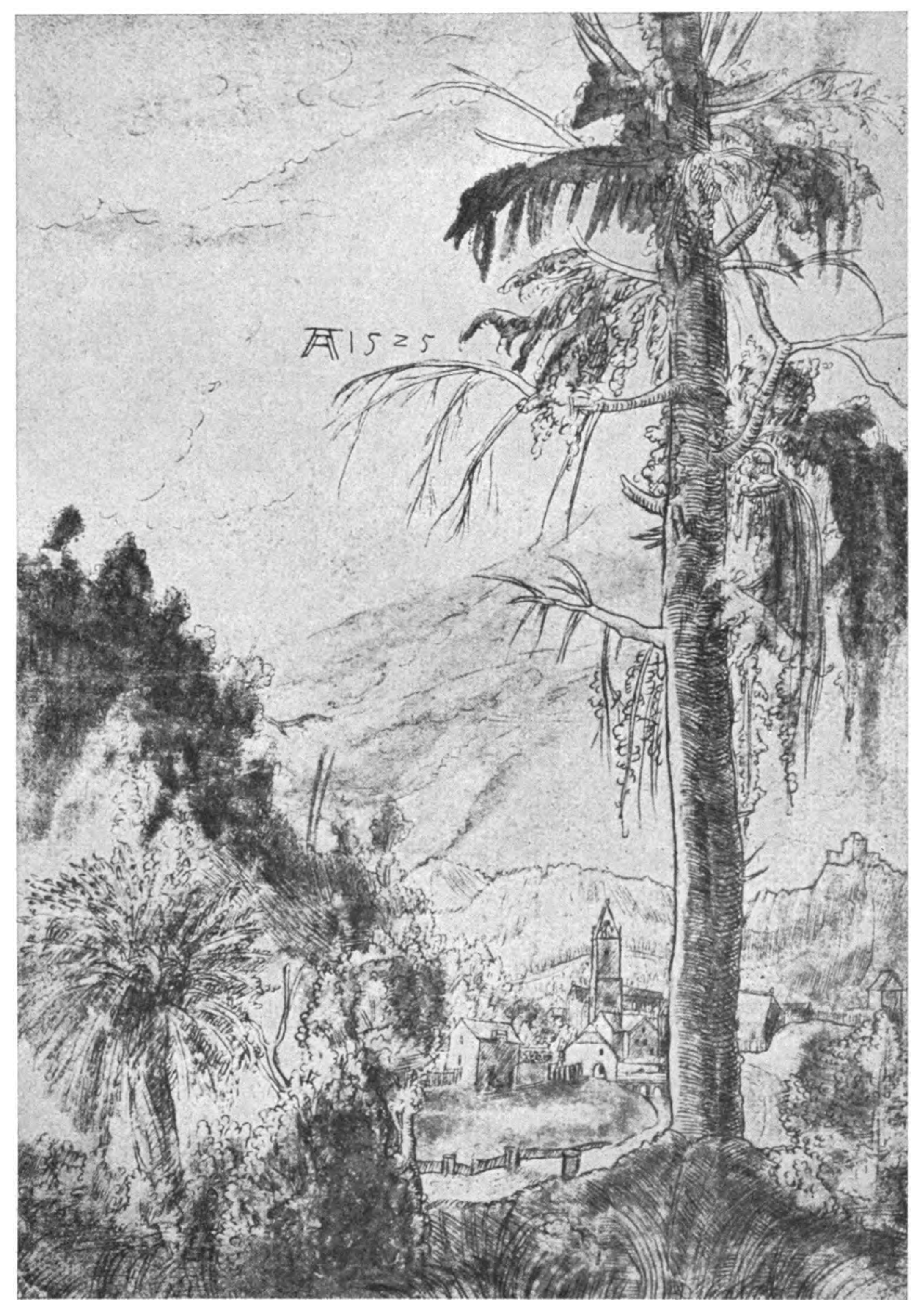
ALBRECHT ALTDORFER, DIE GEBURT CHRISTI

sance und ähnlich der Holzschnittvisierung. Hildebrandts Vermutung, daß dieses Portal auf einen Entwurf Altdorfers zurückgehe, leuchtet ein.

Wenn Altdorfer gleichsam von außen her zur Baukunst kam und als Maler auf die festliche Schmuckhaftigkeit der südlichen Formen einging, so hat die Beschäftigung mit Maß und Zahl, mit festen und geraden Gliedern, mit Stein und Holz auf seine Phantasie kühlend, ordnend und klärend gewirkt und nicht nur das Landschaftliche, sondern auch die Proportionen und Bewegungsmotive der menschlichen Figur, seine Komposition und Erzählungsweise umgewandelt. Die Wendung seines Weges in der Zeit um 1520 ist freilich nicht allein aus der Bautätigkeit zu erklären, vielmehr aus der Wechselwirkung zwischen dem natürlichen individuellen Ablauf, dem allgemeinen Geschmackwandel und seiner Bautätigkeit.

Indem Altdorfer erzählt und dabei die Umstände: Licht, Bodenbeschaffenheit, Jahreszeit, Tageszeit – ausmalt, ist der Vorgang eher als die Menschengestalt sein Thema, die Figur nicht an und für sich, sondern in Bewegung, an ihrer Stelle in der Fläche oder im Raum und in ihrer Beziehung zu anderen Figuren. Adam wird nicht als der Ahnherr in statuarischer Isoliertheit dargestellt, sondern in Aktion, in schwerer Arbeit. Zwischen den Stämmen des Urwaldes schreitet er nackt auf uns zu, einen aus dem Boden gerissenen Baumstamm auf der Schulter schleppend. Aus dem Zusammenhange des Sichtbaren schöpft Altdorfer Blickerlebnisse, überraschende Konfigurationen und steigert seine Herrschaft über die Menschengestalt und den Raum, weniger durch ernstes Studium als durch tiefes Mitgefühl für das Funktionelle. Altdorfers Kenntnis des menschlichen Körpers ist zu Anfang gering und wächst erstaunlich rasch, angetrieben durch die bewegliche Lust, Verkürzungen, Überschneidungen, Verjüngungen, einmalige Konstellationen festzuhalten und seine Bildnovellen unterhaltend, originell, drastisch und einprägsam zu machen. Nicht wie Dürern ist ihm die Erkenntnis der sichtbaren Tatsachen ein Ziel, sondern nur Mittel. Wie Altdorfer nicht porträtiert, bringt er auch die Kraft zur Typenbildung nicht auf. Maria ist die einzige Gestalt aus dem christlichen Himmel, die er eindrucksvoll verbildlicht hat. Und selbst vor den Madonnen, die in bloßem Dasein, kraft ihrer Anmut, bildwürdig sind, scheint uns etwas zu fehlen. Christus als Held, die Glaubenszeugen, die Apostel, bleiben als Charaktere kraftlos, blaß und leer. Heilig sind ihm zärtliche Mutterschaft und unberührte Kindheit, zugleich wohlgebildet und wohlgefällig. Nicht geistige Arbeit, nicht Seelenkämpfe haben seine Menschen geläutert, das Höchste ist ihnen aus Gnade verliehen und steht von Anbeginn im Einklange mit den Trieben ihrer unverdorbenen Natur. Weltliche Eitelkeit, Schmuck und Lebenslust sind ihnen durchaus vereinbar mit der Gläubigkeit. Wie jung sind diese Heiligen, selbst wenn sie lange Bärte tragen. Gedanklich unbelastet schreiten sie durch Feuer, Wasser und Tod. Ob die Begier der Jugend um die Nacktheit kreist, oder die zu Würden gelangte Ehrbarkeit auf schmuck gekleidete Frauen und Mägde blickt, immer ist für Altdorfer der weibliche Reiz im glücklich gesunden Blühen und Sich-Bewegen das Schöne an sich. Von dem Zwiespalte zwischen irdischer und himmlischer Liebe nichts ahnend, schmückt er die Gottesmutter mit Lieblichkeit, wie er das drollige Kind, ohne es zu verklären, als den Engel in die himmlische Zone versetzt. Der kreisende Kranz aus weichen, runden und prallen Engelskindern über dem Wochenbette der heiligen Anna – in dem Münchener Gemälde – ist der glücklichste Einfall einer Bilderfindung, die zum Preise des Göttlichen keine reinere Stimme kennt als den Jubel und die Spielfreude der Jugend. Was Altdorfer berichtet, ist nicht stets und durchaus märchenhaft, der resolut herzhafte Ton seiner Erzählung aber verwandelt mit untrüglicher Sicherheit das Gewohnte und konventionell Gewordene ins Wunderbare. Dabei wird er nie phantastisch, bleibt in einer menschlichen mittleren Zone zwischen dem Erhabenen und Alltäglichen. Das Örtliche, Leibliche in Farbe, Licht und Form spricht unmittelbar, ohne gedankliche Vermittlung, wenn nicht ein spezielles Mirakel, so doch das Staunen über Pracht, Reichtum, Mannigfaltigkeit und Unendlichkeit des Sichtbaren aus.

Altdorfer erzählt Legenden, merkwürdige Begebenheiten, erregende Vorfälle, und der Sohn des sechzehnten Jahrhunderts hütet sich, allzu genau zu berichten, allzu nah an das Wunder heranzutreten, es allzu ernst zu nehmen. Oft ist es, als ob Kinder ein Drama aufführen. Der Böse, das ist der „schwarze Mann“, der Gute, kenntlich an seiner täppischen Unbesorgtheit. Die aus dem alltäglichen



ALBRECHT ALTDORFER, LANDSCHAFTSZEICHNUNG



ALBRECHT ALTDORFER, DER HL. JOSEPH. ZEICHNUNG

Leben gewonnenen Motive tauchen unvermutet in traumhaftem Zusammenhang auf, wann und wo die Vernunft sie nicht erwartet. Altdorfer spricht, mit den Mitteln seiner Kunst, die harte Tatsächlichkeit umschleiernd.

Das Wunder kann niemand untersuchen oder prüfen, weil es nicht dauernd in fester Form den Sinnen standhält. Es ist nicht da, sondern es erscheint, scheint zu nahen. Das Auge bringt hervor, was der Glaube erschaffen hat. Der Gläubige betet, daß die Gottheit ihm sichtbar werde, und betet danach am heißesten in der Zeit des Zweifels und der Glaubenskämpfe, da er für sich Bestätigung ersehnt und Widerlegung der Ungläubigen herbeiwünscht. Der kämpfende und aufgestachelte Glaube zieht das Wunder heran. Was der Fromme zu schauen begehrt, danach durchspürt sein Auge den Himmel und die Ferne und bildet aus jedem Schimmer, jedem Anzeichen das Wunschbild aus. Die Erscheinung offenbart sich als Gnade, in hoher Stunde, dem bereiten Blicke. Besonders steigert die Nacht, die hundertäugige, als ein unerschöpfliches Füllhorn den Schöpferdrang der erregten Gläubigkeit. Wir durchspähen das Dunkel mit Hoffnung und Schauer, meinen zu erblicken, was nicht eigentlich sichtbar ist, und ergänzen das Geahnte aus irgendeinem aufleuchtenden Teil, einem Farbenflecke.

Zeichnen ist Wissen, Malen — Glauben. Mit den Mitteln der Malkunst leitet der Meister die Phantasie des Beschauers und befähigt ihn zu begreifen, was die Vernunft nicht mißt und nicht zählt, was die Einbildungskraft erzeugt hat. Der Fromme im Mittelalter „wußte" von den göttlichen Dingen und bildete sie in fest umschlossenen, taghellen Formen aus. Rembrandt aber griff zum Helldunkel als zum Ausdrucksmittel religiösen Gefühls. Zur Zeit der rationalistischen Naturerklärung versteckte sich das Überirdische und bedeckte sich mit der Tarnkappe des Helldunkels.



ALBRECHT ALTDORFER, VENUS. KUPFERSTICH



REMBRANDT, TOBIAS UND SARA. (TITUS UND MAGDALENA VAN LOO.) ABB. 1
AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM

DEUTUNG DER „JUDENBRAUT“

VON

WILHELM R. VALENTINER

Jan Veth gewidmet

Das Rätsel der „Judenbraut“ ist unergründlich wie das der Mona Lisa und der Mediceegräber, unergründlich wie das Mysterium des Lebens selbst, das die Schöpfer dieser Werke in begnadeten Augenblicken ihres Künstlertumes darstellten. Ganz nahe und ganz ferne erscheinen uns die beiden Gestalten, die ein zwingendes Gefühl zueinander bindet. Zaudernd und scheu legt der Mann die Hand auf ihre Brust, leise zustimmend berührt die Frau seine Finger, in stummer Geste fragen beide: Ist ein Zusammenschluß der Wesen möglich?

In schwerer Fülle des Lebens stehen sie vor uns, greifbar in allen Eigenheiten ihrer Persönlichkeit, aber schon haben die Gedanken sie hinausgehoben und im Fluß ist die zueinander strömende Bewegung erstarrt: der umwobene Blick des Mannes träumt in seinen eigenen Welten und nur aus weiten Fernen tönt sanft das Lächeln der Frau herüber.

Voller Klarheit strahlt der äußere Schein, der herrlich brokatne Mantel, das bauschige, rotseidene Kleid, die Perlenketten und Ohrgehänge. Alle Weltlichkeit, alle Wirklichkeit ist über diese Erdenkinder ausgegossen. Aber je näher die Wirklichkeit an uns herantritt, um so ferner und wunderbarer erscheint sie uns. Dies sind keine Stoffe mehr: Ströme lauteren Goldes brechen hernieder,



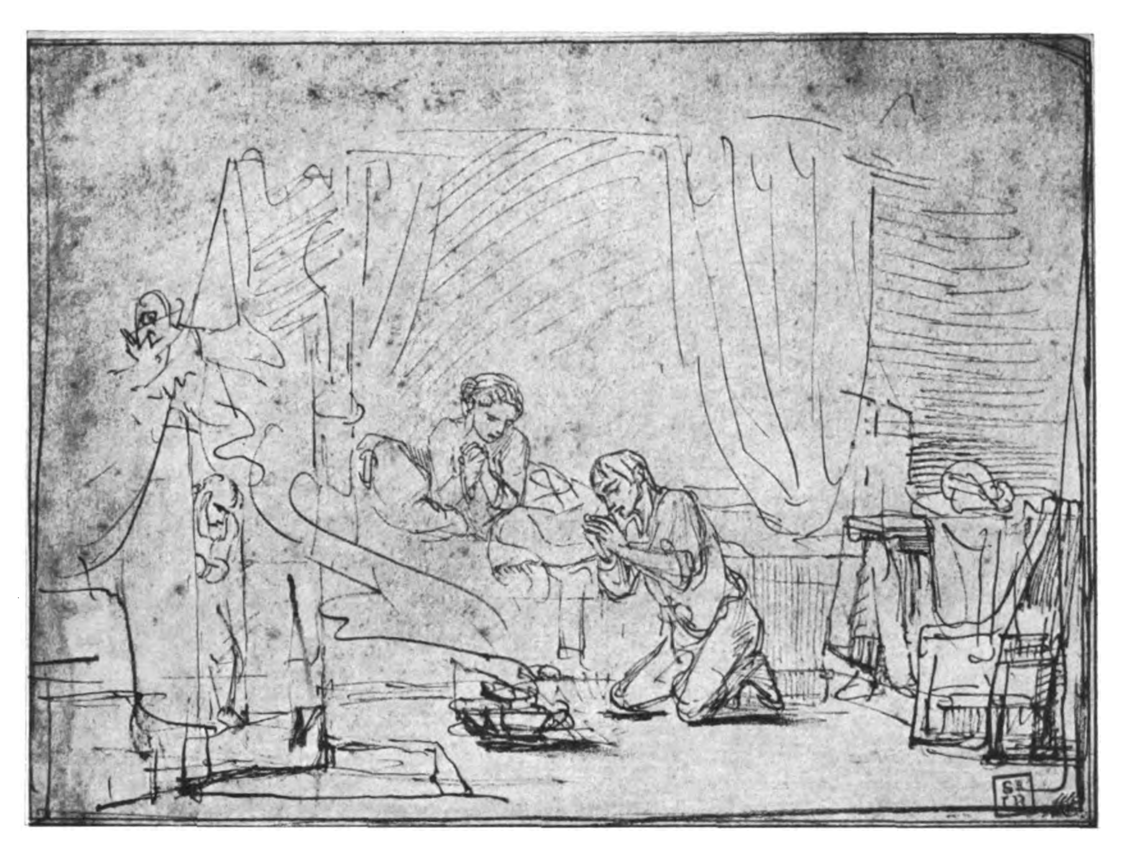
REMBRANDT, FEDERZEICHNUNG. ABB. 2
IM HOLLÄNDISCHEN KUNSTHANDEL

duftige, rötliche Abendnebel schlagen wie Wogen um die Gestalten, ein Rausch von leuchtendem Glanz erhöht den Mann, aus Wolken warmer Töne strahlt die Liebe der Frau. Sind dies noch wirkliche Menschen, die in solchem Strahlenglanze leben?

Mit hellem Bewußtsein faßt hier ein alternder Meister seine Lebenserfahrung zusammen: alles Leben ein schöner Schein, alles Leben Jenseitigkeit im fremden Gewande. —

Immer wieder hat es die Freunde Rembrandts gereizt, nachzuforschen, was die Komposition der „Judenbraut" bedeuten könnte. Ob sie als Bildnis oder als historische Szene oder als Darstellung allgemeinen Inhaltes gedacht war. Gewiß, wenn irgendwo in der Kunst, so ist hier das Gegenständliche unwesentlich. Auch der Fernstehende ahnt, daß hier mehr als Bildnis, mehr als Gegenstand gegeben ward, daß hier eine geheimnisvolle Welt in die Gegenwart hereingebrochen ist. Aber doch wissen wir, daß Rembrandt mit dem starken Realitätsgehalt seiner Kunst mehr wie irgendeiner aus den einfach gegenständlichen Motiven seiner Umgebung seine hohen Ideen erzeugte. So lockt es, wenn möglich, seinen Gedankengängen von Anfang an nachzugehen, indem wir im stillen hoffen: wenn wir den Ausgangspunkt gefunden haben, dürften wir den Weg noch einmal mit ihm wandeln, den Weg, der ihn zu dem Wunderbaren führte. Trügerische Hoffnung! Im Augenblick, als der Künstler sich zum Flug ins Reich des Unwirklichen erhebt, läßt er sogleich alles Irdische, das Persönliche wie das Stoffliche, hinter sich, und nicht mehr mit den Begriffen der Vernunft, nur ahnend noch, vermögen wir Nachlebenden ihm nachzufolgen.

Selten hat ein Meisterwerk so viele verschiedene Deutungen erfahren wie die „Judenbraut", ein Beweis, wie vielfältig die Anregungen sind, die diese Schöpfung ausströmt. In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts faßte man die Komposition, dem Sinne der Zeit gemäß, als Genreszene auf. Smith, der bekannte englische Kunsthändler und Kunstkenner, der das Bild selbst eine Zeitlang



REMBRANDT, FEDERZEICHNUNG. ABB. 3
METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

(seit 1825) besaß, hat den merkwürdigen Einfall, die Darstellung als „The birth-day salutation" (Glückwunsch zum Geburtstag) zu bezeichnen. Der Name „die Judenbraut" dürfte erst einige Zeit nachher aufgekommen sein; darnach faßte man, wie Bode meint, die männliche Figur als den jüdischen Vater auf, der die Tochter aus seinem Haus entläßt, um sie dem Gatten zu übergeben. Auch Bürger-Thoré blieb bei dem Gedanken der Genreszene: nach ihm verführt ein Alter ein junges Mädchen, die er sich bereits durch den Schmuck, den sie trägt, willfährig gemacht hat.

Woltmann (1868) war der erste, der einen alttestamentarischen Vorwurf, Juda und Thomar, in Vorschlag brachte. Ihm folgten A. Bredius (1890) und E. Michel (1893), die Ruth und Boas für eine passende Deutung hielten, während Jordan an eine Darstellung von Esther und Ahasver glaubte.

Bode und Hofstede de Groot geben in dem großen Rembrandtwerk und anderen Orts den Gedanken an eine Genreszene oder eine historische Darstellung auf und halten die Komposition für das Bildnis eines holländischen Ehepaares aus Rembrandts Freundeskreis. Der Schreiber dieser Zeilen hat dann (1906) darauf hingewiesen, daß in den Dargestellten Rembrandts Sohn Titus und seine Braut Magdalena van Loo zu erkennen seien und es sich um ein Verlöbnisbild des Paares, das am 10. Februar 1668 heiratete, handeln könne, „was freilich noch nicht völlig ausschließe, daß das Bild doch als historische Szene gedacht sei". Diese Ansicht ist im allgemeinen als richtig angenommen worden. Unter anderen haben sich ihr Bode (Kunstchronik 1906), Jan Veth (Rembrandt, Leipzig 1908), Schmidt-Degener (Rembrandt, 1908) und Baldwin Brown (Rembrandt, London 1907) angeschlossen. Nur Prof. J. Six schlägt zum ersten Mal eine Deutung aus einer weltlichen Dichtung vor: Preciosa und Don Juan (Oud Holland 1909); und Neumann greift vermutungsweise noch einmal auf die Woltmannsche These von Juda und Thamar zurück.

Daß Juda und Thamar nicht in Frage kommen

kann, ergibt sich aus einer Zeichnung in Berliner Privatbesitz, in der Rembrandt selbst in späteren Jahren dieses Motiv behandelt, jedoch in ganz anderer Auffassung, als es das Amsterdamer Gemälde zeigt (Abb. 4). Auch Darstellungen desselben Gegenstandes von Schülern Rembrandts oder ihm nahestehenden Künstlern wie Eeckhout, Renesse, Bramer, Lastman weichen nicht wesentlich von Rembrandts eigener Schilderung in jenem Berliner Blatte ab. Rembrandt schließt sich dabei wie immer bei biblischen Darstellungen in den wesentlichen Momenten genau an den Text an. Thamar sitzt am Wegesrand und ist verschleiert, da sie sich Juda, ihrem Schwiegervater, nicht zu erkennen geben will. Dieser, ein älterer bärtiger Mann, sitzt neben ihr, umfaßt sie leidenschaftlich und sieht sie fragend und erregt an. Der grob sinnliche Zug des biblischen Textes, der in den Schilderungen der anderen Künstler getreulich übernommen ist, wird von Rembrandt wenigstens angedeutet. Von den wesentlichen Momenten der Erzählung abgesehen, die in dieser Zeichnung, nicht aber in der „Judenbraut", zur Wiedergabe kommen, schließt schon der bartlose, jüngere Typus der männlichen Figur auf dem Gemälde die Annahme aus, daß es sich um Juda handeln könne. Wer Rembrandts ausgeprägte Auffassung von den einzelnen Gestalten der Bibel kennt, weiß, daß, wenn er Juda einmal bärtig und alt dargestellt hat, er ihn nicht kurz darauf bartlos und verhältnismäßig jung zeichnen wird.

Klarheit über die Frage des Motives des Amsterdamer Gemäldes erhalten wir nun durch eine bedeutende, von vibrierendem Leben erfüllte Zeichnung aus Rembrandts letzter Zeit im holländischen Kunsthandel, die einen ersten Entwurf zur „Judenbraut" darstellt (Abb. 2). Der Zusammenhang mit dem Gemälde ist sogleich ersichtlich. Die Haltung der Hände beider Gestalten stimmt fast vollkommen überein. Ist die männliche Figur, deren Kopf zweimal gezeichnet ist, auch stärker zur Seite gedreht, so ist die Stellung der Frau und ihr Ausdruck um so ähnlicher; selbst die Umrißlinien ihres bauschigen Rockes gleichen denen auf dem Gemälde. Eine größere Ähnlichkeit zwischen Entwurf und ausgeführtem Bild dürfen wir bei Rembrandt nicht erwarten, da ihm bei der Ausgestaltung immer neue, Veränderungen bedingende Ideen aufstiegen. Wie auch sonst meist in späterer Zeit ist die ausgeführte Komposition vereinfacht; die Zeichnung zeigt wesentlich mehr Einzelheiten: die Frau hält wie es scheint einen Ring in der Hand; links ist ein Lager angedeutet, von dessen Kissen eine Quaste herabhängt. Rechts auf einer Bank stehen ein großes Becken, von dem Rauch aufsteigt und ein Stangenglas; daneben liegt ein undefinierbarer Gegenstand in der Form eines Hornes. Von diesen Objekten ist auf dem Gemälde nur das Becken, das man meist für einen Blumentopf gehalten hat, übrig geblieben. Wichtig ist, daß auf der Zeichnung noch eine dritte Figur sichtbar ist: ein älterer Mann, der entfernt an den alten Rembrandt erinnert und auch ein Barett trägt, wie wir es von den späteren Selbstbildnissen her kennen. Er sieht zu einem Fenster in das Gemach herein und scheint das Paar zu belauschen. Der Unterschied in der Kopfhöhe der beiden Gestalten auf der Zeichnung und im Gemälde ist darauf zurückzuführen, daß Rembrandt, der sich in der Ausführung ganz auf die Schilderung des jungen Paares konzentrierte, die Gruppe auch äußerlich zusammenschließen mußte: er gewann eine Dreieckskomposition, indem er den Mann die Frau überragen und ihn sich zu ihr neigen ließ.

Was stellt die Zeichnung dar? Wir würden schwerlich auf die Lösung kommen, wenn uns nicht eine andere Zeichnung Rembrandts (im Metropolitan-Museum, New York, Abb. 3) zu Hilfe käme, die der Künstler etwa fünfzehn Jahre früher, im Anfang der fünfziger Jahre ausführte. Hier ist mit aller Deutlichkeit eine Episode aus dem Märchenbuch Tobias, das Gebet des Tobias und der Sara in der Hochzeitsnacht wiedergegeben. Da nicht jedem die reizvolle Erzählung gegenwärtig sein wird, sei ihr Inhalt hier kurz berichtet.

Als Tobias den Fisch, der ihn verschlingen wollte, getötet und ausgenommen hatte, riet ihm der Engel, die Galle, das Herz und die Leber zu bewahren. Mit der Galle könne ein Blinder vom Star geheilt werden. „Wenn du aber ein Stücklein vom Herzen und von der Leber legst auf glühende Kohlen, so vertreibt solcher Rauch allerlei böse Gespenster von Mann und von Frau, also daß sie nicht mehr schaden können." Noch ehe Tobias Gelegenheit hat mit der Galle des Fisches dem blinden Vater das Augenlicht wiederzugeben, kann er zu seinem eigenen Heil Gebrauch von den beiden anderen Mitteln machen.

Auf der Wanderschaft kehrt er mit dem Engel bei einem alten Ehepaar ein, die sich als Verwandte des Tobias zu erkennen geben und ihn aufs herzlichste bewirten. Sie besitzen eine schöne Tochter mit Namen Sara, die nach Ansicht des Engels eine gute Frau für Tobias abgeben könnte. Tobias findet auch Gefallen an dem Mädchen, fürchtet aber ihr näherzutreten, da er schreckliche Dinge über ihr Vorleben gehört hat. Sieben Männer haben bereits um sie gefreit, aber ein böser Geist, von dem Sara besessen ist, hat alle sieben in der Hochzeitsnacht umgebracht. Auch der Vater Saras, Raguel, geht nur ungern auf den Plan des Engels ein, da er den jungen Verwandten nicht in den Tod schicken will. Auf Geheiß des Engels geht Tobias jedoch mutig dem Abenteuer entgegen, zumal ihn die Liebe zu dem Mädchen ergriffen hat. Als Raguel sieht, daß die Hochzeit entschieden, gibt er im Geheimen der Magd den Befehl, das Grab für Tobias während der Nacht zu graben. Die rührendste Szene begibt sich nun im Schlafzimmer der Sara, in dem Tobias mit dem Mädchen allein gelassen wird. Tobias hat das Feuer zubereitet und Leber und Herz des Fisches in die glühenden Kohlen geworfen. Während sie verbrennen, kniet er nieder mit Sara und betet lange und inbrünstig, daß Gott sich ihrer erbarmen möge. Da entflieht der böse Geist in der Flamme. Als die Magd auf Geheiß Raguels mitten in der Nacht hereinschaut, um zu sehen, ob Tobias noch am Leben sei, findet sie das junge Paar friedlich nebeneinander schlafend.

Den entscheidenden Moment dieser Erzählung hat Rembrandt in der New Yorker Zeichnung wiedergegeben. Voller Hingabe kniet der junge Tobias am Bett der Sara und beide beten, während der böse Geist in Gestalt eines flüchtig angedeuteten grotesken Wesens im Rauch entweicht. An der Tür aber lehnt der bekümmerte alte Raguel und lauscht.



REMBRANDT, JUDA UND THAMAR. FEDERZEICHNUNG
BERLIN, FRÜHER SAMMLUNG A. KAPPEL. ABB. 4

Kein Zweifel, daß die Studie zur „Judenbraut“ dieselbe Szene wiedergibt. Nur ist aus dem Gebet sanfte, stille Überredung des Mannes geworden, indem er seine Hand auf ihr Herz legt und sich schützend über sie beugt. Auf der Bank steht das Becken, aus dem der Rauch aufsteigt, der sich über den Häuptern der beiden Gestalten aufzulösen scheint. Oben am Fenster steht Raguel und lauscht. Vielleicht ist der merkwürdige Gegenstand neben dem Stangenglas derselbe, der auf der anderen

Zeichnung auf dem Tisch neben dem Bette liegt: der übrige Teil des Fisches, mit dem Tobias später seinem Vater Heilung bringen wird.

Ist nun das Amsterdamer Gemälde, in dem wir somit eine Darstellung des Tobias und der Sara erkennen dürfen, doch noch als ein Bildnis von Rembrandts Sohn und Schwiegertochter aufzufassen? Bekannt sind die zahlreichen Beispiele in der holländischen Malerei, in denen sich einfache Bürger als mythologische, allegorische oder historische Gestalten porträtieren ließen. Rembrandt selbst hatte Saskia und andere Gestalten seiner Umgebung in seltsamen Verkleidungen als Gestalten der Vergangenheit verewigt; noch vor wenigen Jahren hatte er sich selbst als Apostel Paulus mit dem Schwert, hatte er Hendrickje mit ihrem Kind als Venus und geflügelten Amor porträtartig geschildert. Warum sollte er nicht auch seinen Sohn, der ihm so nahe stand, bewußt in eine ihm so liebe biblische Gestalt wie die des Tobias hüllen, in die er ihn als Knaben schon oft in reizenden Zeichnungen aus der Tobiasgeschichte in den fünfziger Jahren verwandelt hatte? Freilich, wollte er den porträtartigen Charakter wahren, wie es sich für ein Verlöbnisbild geziemte, so konnte er die beiden Gestalten nicht kniend und im Gebet versunken darstellen, sondern mußte ihnen eine einfacher, weniger episodenhafte Haltung geben.

Konnte Rembrandt dem jungen Paar ein bedeutungsvolleres Geschenk zum Beginn ihrer Ehe machen, als indem er ihnen ein verklärtes Spiegelbild ihrer selbst, so wie er es zu sehen sich erhoffte, zeigte? „Wie der junge Tobias den Ehestand gottselig angefangen", ist das Kapitel des Buches Tobias, dessen Inhalt Rembrandts Darstellung wiedergibt, überschrieben. Und deutlich genug ist im Text als tieferer Sinn der Erzählung ausgedrückt, daß der Mann in der Ehe Zurückhaltung und Selbstbeherrschung üben solle, daß er mit Sanftmut alles, mit Gewalt nichts erreichen werde. So hat Rembrandt in diesem hohen Lied der Liebe jeden Mißklang roher Leidenschaften niedergerungen und eine süße Vergeistigung scheuer Gefühle über die Züge des jungen Paares gebreitet. Das war die Lehre des alten Rembrandt, die er seinen Kindern mitgab, er, der einst in dem Selbstbild mit Saskia auf dem Schoß vom Taumel der Leidenschaft ein wildes Lied gesungen hatte.

MENZELS ERSTE RADIERVERSUCHE

VON

ELFRIED BOCK

Menzel hat keine bestimmten Äußerungen über die Art seiner ersten Radierungen hinterlassen. Er hat zwar dem Bremer Kunstsammler Meier erzählt, „der tote Husar" (Bock 1148) sei das Blatt, an dem er die Geheimnisse der Radierkunst studiert habe. Solche auf ein einzelnes Objekt zugespitzten Bemerkungen Menzels, mit denen er freigebig war, hatten aber oft genug einen allgemeinen Sinn. Man sieht es der genannten Radierung an, daß sie zu technischen Versuchen gedient hat. Sie zeigt aber durchaus keine unbeholfene Handhabung der Nadel, kann auch einfach darum nicht der erste Radierversuch Menzels sein, weil sie von 1844 datiert ist. Und aus seinen Briefen und Daten auf anderen Blättern wissen wir, daß er schon im vorhergehenden Jahre mit Radieren beschäftigt war.

Auf zwei Drucken bekannter früher Radierungen Menzels im Berliner Kupferstichkabinett stehen Notizen vom ehemaligen Besitzer Puhlmann, seinem alten Freunde. Die „Familie bei der Lampe" (Bock 1132), das verätzte und eben dadurch wirksame Blatt, wird als sein zweiter, „Die schlafende Näherin am Fenster" (Bock 1134) als sein dritter mißglückter Radierversuch bezeichnet. Man hat keine Ursache, an der Richtigkeit zu zweifeln. Puhlmann und Arnold waren die Freunde, die Menzel an all seinen Plänen und Erfolgen teilnehmen ließ. Die Reihenfolge leuchtet ja auch ein. Menzel ist wohl nie ein raffinierter Radiertechniker gewesen. Aber man kann nicht annehmen, daß ihm eine so grobe Verätzung hätte unterlaufen können, nachdem ihm ein so sicher geätztes Blatt wie die schlafende Näherin gelungen war. Wo aber ist die erste Radierung? Von der Familie bei der Lampe gibt es noch eine andere Fassung (Bock 1133), auf der in schematischen Strichlagen nur die Zimmerwand angelegt ist, unter Aussparung der Figuren. Puhlmann hat wohl von dieser aufgegebenen Platte, von der nur Neudrucke bekannt sind, nichts gewußt. Ich nehme an, daß sie eine nachträgliche Wiederholung desselben Themas ist; denn es ist wahrscheinlicher, daß Menzel mit ihr

ADOLF MENZEL, SKIZZENBUCHBLATT
BERLIN, NATIONALGALERIE
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

die mißglückte Arbeit wiederholen wollte, als daß er eine begonnene unverdorbene Arbeit hätte liegen lassen, um dasselbe Thema nochmals zu beginnen. Hier scheint man also den ersten Radierversuch auch nicht vermuten zu dürfen.

Die bisher wenig bekannte Radierung, die den Anlaß zu diesen Zeilen gegeben hat, führt uns näher an die Anfänge von Menzels Radierkunst, von denen er seit Juli 1834 in seinen Briefen spricht. Zwei junge Mädchen, die ihr Haar ordnen, und mehrere Kinder, in einem unwirtlich möblierten Zimmer (Bock 1131). Unten rechts, am Rande, steht ganz fein radiert das Datum 1834. Auf dem einzigen bekannt gewordenen Druck, der aus der Sammlung Julius Lessing durch das Entgegenkommen der Wiener Albertina in das Berliner Kupferstichkabinett gelangt ist, steht Menzels nachträgliche Bleistiftnotiz: Liegengelaßener Radir-Versuch aus dem J: 43. B. 12 Juni 98. Menzel. Es ist weitaus die größte Radierung des Meisters. Sie mißt 464 × 338 mm.

Während die Familie bei der Lampe durch zu starkes Ätzen verdorben ist (wenigstens in den Augen Menzels), ist hier sehr zaghaft mit der Säure umgegangen worden. Über eine erste leichte Schwachätzung ist die Radierung nicht hinausgediehen. Da diese Unfertigkeit durch weitere Bearbeitung und neue Ätzung hätte behoben werden können, muß Menzel die Weiterarbeit aus andren Gründen aufgegeben haben. Denn eine völlige Durcharbeitung war sicher beabsichtigt. Daß der Meister gleich im Beginn seiner Beschäftigung mit der Radierkunst ein so ungeheures Format wählte, entspricht zwar durchaus seiner nach Schwierigkeiten suchenden Natur, läßt aber auch vermuten, daß er nicht nur eine Studie, sondern etwas Ganzes und Bedeutendes vorhatte.

Mehr als alle seine andren Radierungen verrät sie den Anfänger in dieser Technik. Die Zeichnung wird fast durchweg von schlanken, sich kreuzenden Geraden bestritten. Die Kunst, mit kurzen Häkchen und Strichelchen, die sich hier häufen, dort sparsamer verteilen, das Licht über die gelockerten Formen hinspielen zu lassen, hatte er damals offenbar seinen Vorbildern Boissieu und Rembrandt noch nicht abgesehen. Die unökonomische Behandlung der Kreuzlagen in den Schattenpartien ist durch die Ätzung, deren Wirkung nicht richtig berechnet ist, noch auffallender geworden. Unvermittelte Kontraste heben an manchen Stellen den beabsichtigten Eindruck einer Fläche überhaupt auf. Seine doch beträchtliche Zeichenkunst wird durch den Kampf mit der ungewohnten Technik beeinträchtigt. Die Hände, die Haare, die Gesichter zeigen seine schwungvolle und flüssige Handschrift gehemmt, linkisch, entstellt. Dem Künstler selbst können die Mängel nicht entgangen sein, die ihn aus diesem vielleicht ersten und einzigen Andruck ansahen. Und nicht nur Mängel in der Zeichnung, sondern auch solche in der Komposition. Es handelt sich hier nicht um die Darstellung einer unmittelbar beobachteten Szene, wie man wohl meinen sollte, sondern um eine freie Komposition, die vielleicht an eine Erinnerung anknüpfte, oder wenigstens einer gegebenen Örtlichkeit sich bediente. Die Möglichkeit ist gering, daß Menzel in seinem Freundes- oder Verwandtenkreise — und in einem andren ist die Beobachtung der intim häuslichen Szene nicht denkbar — diese Gruppe der sich frisierenden jungen Damen und der Kinderschar hätte studieren können. Sowohl meine eignen Bemühungen wie Umfragen bei Herrn Geheimrat Krigar-Menzel und andern Berufenen führten zu diesem negativen Erfolg. Nun weiß ich von andren Fällen, in denen Menzel für seine Radierungen auf alte Einzelstudien zurückgegriffen hat. Wie es scheint, pflegte er auf der Suche nach Figuren und Motiven seine alten Zeichnungen zu durchblättern. In seinen kleinen Skizzenbüchern (in der Nationalgalerie) finden sich Studien einzelner Figuren und Gruppen aus den dreißiger Jahren, die er später für die Familie bei der Lampe, die Näherin am Fenster, Hamlet und Polonius und andere Radierungen verwendet hat. Da fand ich auch, in Notizbüchern von 1836 und 1837, also an ganz verschiedenen Stellen, drei Studien, die sechs Jahre später für die vorliegende Radierung benutzt worden sind. Zwei werden hier abgebildet, die Hauptfigur und das kleine kniende Mädchen. Beide sind ziemlich genau übernommen, eine dritte Skizze aber zeigt den mit Murmeln spielenden Knaben flach am Boden liegend (Notizbuch 5, Seite 1). Wenn wir, um diese Erkenntnis bereichert, die Komposition auf ihren Wert prüfen, so erscheint ihr Organismus nicht einwandfrei. Die Figuren sind künstlich auf die Szene gestellt. Die Hauptfigur ist unnatürlich groß im Verhältnis zu dem andren Mädchen; die spielenden Kinder nehmen in ihren Stellungen aufeinander Rücksicht,



ADOLF MENZEL, RADIERVERSUCH

BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



ADOLF MENZEL, SKIZZENBUCHBLATT
BERLIN, NATIONALGALERIE
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Überschneidungen werden vermieden; der auf der Skizze am Boden liegende Junge wird aufgerichtet, weil die Horizontale nicht wohl an die Seite der Komposition paßte, bekommt aber eine steife, unnatürliche Haltung, als Lückenbüßer wird ein Stuhl rechts am Rand halb hereingeschoben; der an der Tür stehende Knabe ist so leblos, daß ich ihn überhaupt für eine freie Erfindung halte, wie ich auch daran zweifeln möchte, ob dem haarflechtenden Mädchen links eine Studie nach dem Leben zugrunde gelegen hat. Ihre Flechte hat Menzel bestimmt aus dem Kopfe gezeichnet. Man denkt an den Fiasco auf der Radierung „Italienisch lernen", der ihm zunächst mißlang, weil aus der Erinnerung gezeichnet, und durch einen nach der Natur studierten ersetzt werden mußte. Das künstliche Arrangement, die Verzeichnungen und die technischen Mängel könnten dem Meister die weitere Beschäftigung mit der Platte wohl verleidet haben.

Die Familie bei der Lampe und die schlafende Näherin zeugen von einer höheren Vertrautheit mit den Wirkungen der neuen Kunstart. Ich glaube daher, daß wir wenn nicht die überhaupt erste, so doch sicher die früheste uns erhaltene Radierung Menzels vor uns haben. Als ein solcher Erstling und als ein Beleg für die Kühnheit, mit der sich Menzel gleich zu Anfang vor eine so übergroße Aufgabe stellte, ist dieses Unikum für die Berliner Sammlung eine wertvolle Ergänzung.

EINE JAPANISCHE KUNSTVERSTEIGERUNG

VON

WILLIAM COHN

Vor einiger Zeit gelangte der Kunstbesitz der Familie Hayakawa in Tōkiō zur Versteigerung. Der Katalog (mit leider nur wenigen Preisangaben) erreichte Deutschland fast gleichzeitig mit der Nachricht von der furchtbaren Erdbebenkatastrophe. Wie viele Stücke, die damals erworben wurden, werden vernichtet sein! Der Anteil des Privatbesitzes an Malereien und Geräten aus alter Zeit ist in Japan größer als in Europa. Und die meisten Privatsammlungen befinden sich in Tōkiō. Werden die Kuras, die bis zu einem gewissen Grade feuer- und erdbebensicheren Speicher zur Aufbewahrung der Familienkostbarkeiten standgehalten haben? In Kyōto und Nara sind es dagegen die alten Tempel, die sich der wertvollsten Kunstschätze rühmen dürfen. Um die Kunstwerke zu schützen, hat man sie zum größten Teil in scheußlichen Museen vereinigt, die in Japan ebenfalls nur bessere Speicher und im Gegensatz zu Europa ohne nennenswerten Eigenbesitz sind.

Es wird bei uns immer wieder vergessen, daß das ferne Inselreich seine heimischen und die chinesischen Kunstwerke ebenso hoch einschätzt und bezahlt, wie wir die unsrigen. Nur eine recht kurze Unterbrechung gab es, die zu Japans Glück die Europäer und Amerikaner nicht auszunützen wußten. Heute und seit mindestens zwei Jahrzehnten ist es nur unter Aufbietung größter Mittel möglich, aus Japan ein Stück von wirklichem Kunstwert zu erwerben. Und die Preise steigen, wie gerade die Versteigerung Hayakawa wieder beweist, von Jahr zu Jahr. Die Sammlung wird ziemlich jungen Datums sein. Das zeigt die Herkunft ihrer besten Stücke. Sie ist typisch für den Kunstbesitz des neueren reich gewordenen Bürgertums: bei weitem das meiste mäßige Schularbeiten; auch manche Fälschung. Viele tüchtige neuere Bilder und einige wenige Daimeibutsu (große berühmte Kostbarkeiten), die als solche allgemein anerkannt und daher auch in den prächtigen japanischen Kunstpublikationen (Kokkwa, Shimbi Taikwan, Gumpō Seigwan) reproduziert sind. Dem entsprechen die erzielten Preise, zwischen denen ein riesiger Abgrund klafft. Steigen die Gebote für wirklich Erstrangiges oder sicher Bezeugtes ins Ungemessene, so liegen sie für alles andere recht niedrig. Auffallend ist für uns, die wir durchaus nur die strengen Werke der ältesten Zeit besitzen wollen und alles Chinesische dem Japanischen vorziehen, daß japanische Arbeiten neuerer und neuester Zeit überraschend hohe Preise erzielen und dies, obwohl Japans Begeisterung für das Altertum und für China, dem anerkannten Mutterlande seiner Kultur, keineswegs geringer ist als die unsrige. Man ist unbefangener als wir und nimmt das Gute, wo man es findet.



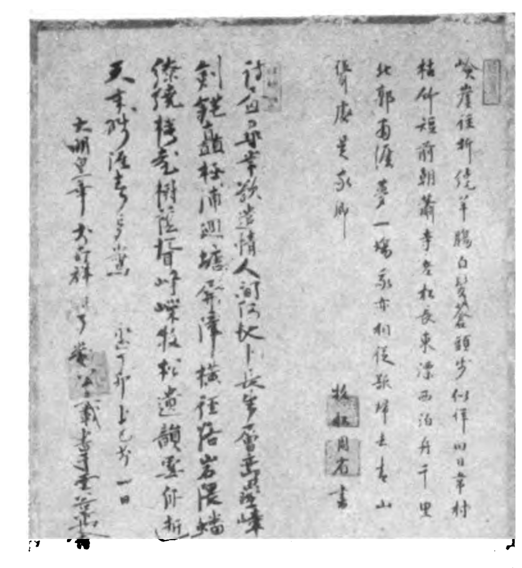
LANDSCHAFT MIT GOSPIELENDEN EREMITEN VON ŌKYŌ

ABB. 1

Es ist kein alltäglicher Vorgang, daß ein sicheres Werk von Sesshū (1420—1506), dem größten japanischen Tuschmeister, ja wohl der bedeutendsten faßbaren Künstlerpersönlichkeit des Landes, auf den Markt kommt. Für die nur etwa 100×30 cm große Tuschlandschaft auf Seide (Abb. 2) wurden 145900 Yen* erlegt. Eine Reihe äußerer Umstände, die für den Japaner immer von großer Bedeutung sind, trugen zu dieser hohen Bewertung bei: das Bild weist eine Anzahl alter besonders schöner beglaubigter Inschriften auf, die im fernen Osten ebensoviel gelten, wie die Darstellung selbst. Es existiert eine Kopie von Shūgetsu, einem Schüler und Zeitgenossen Sesshūs, schließlich stammt das Stück aus der trefflichen im Jahre 1908 versteigerten Sammlung des Viscount Hori. Damals brachte es 8200 Yen. Eine etwa achtzehnfache Wertsteigerung. Dieses schöne Werk wäre beinahe in die ostasiatische Kunstabteilung der Berliner Museen gelangt. Ihr Leiter weilte gerade in Japan und bot dafür 8100 Yen. Und bot nicht mehr? wird man fragen! Er hätte es zweifellos getan, wenn nicht die japanische Versteigerung geheim wäre. Es gibt keinen Wettbewerb. Man steckt ein Zettelchen mit

* 1 Yen = etwa 1/2 Dollar.

dem Gebot durch Vermittlung eines Kommissionärs in ein Kästchen, das vor jedem Gegenstand steht. Man kennt die anderen Gebote nur ungefähr vom Herumfragen. So ging der Abteilung das Werk verloren. Es wird im Jahre 1908 nicht viele Europäer gegeben haben, die den Mut hatten, für eine unscheinbare japanische Tuschlandschaft eine so hohe Summe zu wagen. Der nächsthöchste Preis von 76900 Yen führt in eine ganz andere Welt, in die Tokugawaperiode (siebzehntes bis neunzehntes Jahrhundert) und in jenen Kunstkreis, in dem der alte chinesische Stil durch realistische Einflüsse nicht ohne Zutun Europas sich von Grund aus veränderte. Mandarinenten und andere Vögel an einem schneebedeckten Ufer von Jto Jakuchū, einem Meister, der erst im Jahre 1800 starb. Die hohe Schätzung dieses sehr geschickten, aber kalten akademischen Malers beruht wohl weniger auf künstlerischen Erwägungen, als darauf, daß seine berühmteste Schöpfung, eine zusammengehörige Reihe von ursprünglich sechsunddreißig Vogelbildern, denen auch das versteigerte Werk zugehören dürfte, heute im Besitz des Kaisers von Japan ist. An dritter Stelle in der Preisskala steht ein chinesisches Bild mit einem Ertrag von 76900 Yen. Es ist kein angebliches T'angbild, nicht einmal eine Schöpfung der Sungzeit, wie der Europäer angesichts des recht beträchtlichen Preises vermuten würde, sondern eine Arbeit frühestens der kurzlebigen Yüanperiode, vielleicht bereits der Mingzeit (vierzehntes bis siebzehntes Jahrhundert). Ein Blumen-Vogelbild, reich farbig, ziemlich umfangreich, auf Seide, keineswegs überwältigend, das dem Wang Jo-shui zugeschrieben wird, einem Schüler des berühmteren Chao Mêng-fu. Zweifelhaft dabei, ob die vielen Zuschreibungen an den Schüler auf sicheren Füßen ruhen, als die noch zahlreicheren an den Lehrer, von dem ein eigenhändiges Werk überhaupt noch nicht bekannt wurde. Shūbun's Arbeiten sind nicht so unmittelbar überzeugend





LANDSCHAFT VON SESSHŪ

ABB. 2

wie die Sesshū's. Er schließt sich rückhaltloser dem chinesischen Urbild aus der Sungzeit an. Sein Streben geht weniger auf Pinselvirtuosität, als auf zarte lyrische Stimmung, wie sie die chinesischen Sung-Meister der Ma-Schule lieben. Aber Shūbun (fünfzehntes Jahrhundert) ist eine der bedeutsamsten historischen Persönlichkeiten der japanischen Malerei, da er der Lehrer von vier einflußreichen Schulgründern war, von Soga Jasoku, Nōami, Sesshū und Kanō Masanobu. Die Werke, die ihm zugeschrieben werden, sind ebenso zahlreich, wie sichere Arbeiten seiner Hand selten sind. Dazu gehört die wundervolle Landschaft der Versteigerung (Abb. 3, ca. 120×24 cm), die denn auch 46200 Yen einbrachte. Ihre Verbürgtheit beruht vor allem auf den Inschriften von zwölf zeitgenössischen Priestern, die, wie es gerade für Shūbun bezeichnend ist, den größten Teil der Bildfläche zur leidenschaftlichen Begeisterung aller japanischen Kenner bedecken. Zudem stammt sie aus der berühmten Sammlung des verstorbenen Marquis Inouye, die nun in alle Winde zerstreut ist. Ein zweites chinesisches Bild wurde mit nur (!) 33900 Yen bezahlt, obwohl es künstlerisch weit höher steht, als das Werk des Wang Jo-shui: Ein Tuschbild, einen Weinzweig mit Trauben darstellend, wie alle ähnlichen Arbeiten dem Meister Jih-kuan (Tsu-wên) des dreizehnten Jahrhunderts zugeschrieben, ein winziges unscheinbares Werk auf Papier ohne Farben, aber die durchgeistigte Kunst der Sungzeit in seltener Weise repräsentierend. Auch in Japan sind eben Größenverhältnisse und der äußere Effekt nicht ohne Einfluß auf die Preisbildung. — Der nächste hohe Preis führt wieder in das Japan der Tokugawa-Periode. Man darf den Maler Maruyama Ōkyō (1733 bis 95), einen der besten neuerer Zeit, nicht nach den zahllosen Schulwerken, Kopien und Fälschungen beurteilen, die nicht nur in Europa und Amerika, sondern auch in Japan zu Dutzenden umlaufen. Eigenhändige Werke sind

davon weltverschieden und verhältnismäßig selten. Um so stärker werden sie gesucht. Ein solches Werk ist die Berglandschaft mit den go-spielenden Eremiten (Abb. 1, ca. 180×100 cm), für das 31900 Yen angelegt wurden. Eine großartige Szenerie. Der neue Realismus ist mit dem chinesischen Mingstil zu einer wirkungsvollen überzeugenden Synthese zusammengeschmolzen. Ōkyō malte das Bild in seinem achtunddreißigsten Lebensjahre, also im Jahre 1769. Es stammt aus der berühmten Sammlung des Grafen Otani, Abtes des Higashi-Hongwanji zu Kyōto, dessen Sammlung im Jahre 1909 versteigert werden mußte, eine der denkwürdigsten japanischen Auktionen mit phantastischen Preisen. Damals brachte es 10100 Yen. Die dreifache Summe entspricht aber nur der allgemeinen Preissteigerung in Japan. Demnach scheinen die neueren Meister nicht immer viel teurer geworden zu sein. Zum Schluß sei noch als mit einer fünfstelligen Zahl bedacht ein winziges Bild von Ogata Kenzan genannt, dem Bruder des berühmteren Kōrin. Beider Meister Ruhm beruht eigentlich mehr auf ihren Lack- und keramischen Arbeiten. Aber eigenhändige Bilder von ihnen werden auch mit Gold aufgewogen. Das als Kakemono montierte Blättchen, das 16930 Yen brachte, ist kaum ein Bild zu nennen, es ist offenbar ein Makimono-Ausschnitt oder ein Shikishi (Gedichtblatt), auf dem sich Zeichnung und Kalligraphie zu einer neuen bezaubernden Einheit verbinden, also eher Buchkunst. Die ostasiatische Kunstabteilung der staatlichen Museen besitzt ein ganzes Album, vermutlich von der Hand des Gründers der Kōrin-Schule, mit ähnlich reizvollen Blättern.



LANDSCHAFT VON SHŪBUN

ABB. 3

Neben Gemälden enthält die Versteigerung zahlreiche Faltschirme, Kalligraphien, Töpfereien und Lacke. Man versäumte leider alle Preise den Katalogabbildungen beizufügen. Herausgehoben wurden nur noch, nicht ohne Berechtigung, zwei Stücke: ein winziges Kōgo (Büchschen für Räucherwerk), Seladon, in Form einer Frucht, auf der eine Ratte hockt, etwa 5 cm hoch und breit, das mit 49900 Yen bezahlt wurde, nachdem es bereits auf der schon erwähnten Higashi-Hongwanji-Auktion vom Jahre 1909 10000 Yen gebracht hatte. Ebendaher stammt ein Goldlack-Schreibkasten mit einer Kriegerdarstellung, der mit 4100 Yen einen Käufer fand.

Es dürfte nicht ohne Nutzen sein, daß solche auf guten Versteigerungen erzielte Preise auch in Europa und Amerika bekannter werden. Damit der Wahn zerstört wird, man könne künstlerisch bedeutsame ostasiatische Arbeiten mit geringeren Mitteln erstehen, als wir sie der heimischen Kunst gegenüber aufzuwenden pflegen, damit aber auch dem, was wir an Meisterwerken dank Kennerschaft und kluger Kunstpolitik besitzen, die gebührende Anerkennung nicht versagt wird.



MATTHIAS GRÜNEWALD, UNTERREDUNG DES HEILIGEN ERASMUS UND MAURITIUS

BEKENNTNIS ZU GRÜNEWALD

Graf Hermann von Pückler-Muskau, bekannter unter seinen Pseudonymen: der „Verstorbene" oder „Semilasso" ist alles eher als ein Systematiker. Grandseigneur und Dandy voller Spleenigkeiten und Snobismen ist er voll ewiger Unruhe, Reisender großen und kleinen Stils und zugleich einer der genialsten Landschaftsgärtner, Genießer und Gourmand in jeder Beziehung; Don Juan und Meisterkoch, Journalist und Reiseschriftsteller, Luftschiffer und in seinem Alter Pair des Preußischen Herrenhauses. So hat er auch ganz selbstverständlich ohne irgendwelche Belastung das Gefühl für Kunst und Qualität. Wie wenig eng sein Horizont ist, wenn er ganz unvorbereitet einem unbekannten Kunstwerk gegenübersteht, wie dem Erasmus-Mauritius-Altar, der zu den meist bewunderten Schätzen der Münchener Pinakothek gehört, zeigen die folgenden Bemerkungen darüber.* Denn diese gehen in der Einschätzung dieses eigentlich nicht ganz leicht eingänglichen Bildes (weil so ganz auf malerischen Qualitäten beruhend) weit dem allgemeinen Urteil voraus. Die romantische Schätzung der deutschen Kunst geht auf die

* (Vorletzter Weltgang von Semilasso, Stuttgart 1835 I, S. 285.)

Primitiven und auf einen ins Naive gestellten Dürer, die Würdigung Grünewalds beginnt aber erst viel später.

Semilasso hat das Gemälde des Meister Matthias um 1834 noch in Aschaffenburg gesehen, wohin es (nebst den nicht von Gr. stammenden Seitentafeln) aus der Collegialkirche in Halle im sechzehnten Jahrhundert gekommen war. Seit 1836 befindet es sich in München. W. Friedlaender.

„Aschaffenburg, in angenehmer Gegend, mit einem schönen Schloß, hätte einen längeren Aufenthalt verdient, wenn die Zeit dem Reisenden weniger sparsam zugeteilt gewesen wäre. Er konnte daher nur flüchtig .... die nicht unbedeutende Gemäldegalerie durcheilen, bis er staunend vor einem altdeutschen großen Bilde stehen blieb, das ihm alle in der Boisseréschen Sammlung zu übertreffen schien. Die Figuren der Haupttafel, welche fast über Lebensgröße sind, stellen eine Zusammenkunft des heiligen Erasmus mit dem heiligen Mauritius, einem Negerfürsten in prachtvollem Harnisch, nebst ihrem beiderseitigen Gefolge dar; die Seitentafeln, welche doppelt bemalt waren und durchsägt worden sind, zeigen vier einzelne männliche und weibliche Personen der Kirchengeschichte. Da Semilasso in dieser nicht sehr bewandert ist, so wußte er nicht, wen sie vorstellen, auch nicht die Geschichte der Zusammenkunft, und ob damals Mauritius schon ein Heiliger war, oder erst von seinem Coheiligen bei dieser Gelegenheit bekehrt wurde; aber das hinderte die Bewunderung dessen nicht, was er zu verstehen imstande war. Nie war ihm vielleicht der Standpunkt deutscher Malerkunst so hoch erschienen. Sie kam ihm, mit der italienischen verglichen, gerade so vor, wie sich die deutsche Baukunst zur griechischen, das Straßburger Münster zum Beispiel zur Akropolis verhält. Man kann eins oder das andere vorziehen, aber beides hat in seiner Art eine geniale Vollendung erreicht, ohne sich doch im geringsten zu gleichen. Auch darf man glauben, daß, wenn es der Malerkunst beschieden ist, noch einmal eine große Periode zu erleben (was jedoch aus vielen Gründen unwahrscheinlich), sie in Deutschland ihre größten Triumphe feiern wird, denn unser Nationalcharakter scheint ganz besonders für sie geeignet.

Was die vorliegenden Bilder betrifft, so kann man keck sagen, daß nie etwas besser gemalt worden ist, aber sie sind auch frei von jenen häufigen Zeichnungsfehlern, jenen magern, ungraziösen Formen, jener Monotonie der Figuren, welche so oft als Mängel auf altdeutschen Gemälden erscheinen. Hier ist im Gegenteil nur die kunstreichste Verschmelzung treuer Naturwahrheit mit idealer Auffassung und dem größten Reichtum an Individualität der Gestalten zu bewundern, alles umstrahlt von einer Hoheit und Würde, in einen solchen Glanz und Frische der Farben gehüllt, daß man voll Ehrerbietung und Freude dem Genie huldigt, das so Herrliches hervorgebracht! Und doch hörte Semilasso den Namen dieses Meisters zum erstenmal, oder er war ihm früher entgangen. Der geniereiche Mann hieß Matthias Grünewald und war ein Maler in Aschaffenburg. Der Charakter seiner Manier hat die meiste Ähnlichkeit mit van Eyck und wir finden auf unseres Freundes Tablette die Worte verzeichnet: „Ich habe nie ein Gemälde von Albrecht Dürer oder Lukas Cranach gesehen, das ich so gern wie dieses besitzen möchte.“



UNSTAUSSTELLUNGEN

MANNHEIM, KUNSTHALLE

Blicke in die Formenwelt der Primitiven

(Juli-August)

Die Mannheimer Kunsthalle hat in ihren Ausstellungsräumen eine Anzahl von Gegenständen zu einer Gesamtschau vereinigt, die bisher so im allgemeinen unter dem Begriff „Völkerkunde“ zusammengefaßt waren, Werke aus den Kulturen der Südsee, Afrikas, Amerikas, der Malayeninseln. Dr. Hartlaub legte, neben der Rücksicht auf Vermittlung einiger notwendiger Kenntnisse, den Nachdruck vor allem darauf, daß sich die ausgestellten Stücke, ihrer künstlerisch-formalen Bedeutung entsprechend, herausheben konnten.

Dies geschah natürlich nicht ohne Fühlung mit Zeitströmungen, die uns auf jeden Fall den Umkreis der im Worte „Kunst“ beschlossenen Erlebnisse ganz anders weiten, als das noch vor einem Jahrzehnt möglich war. Die naive Selbstsicherheit, mit welcher man einst dem Fremden gegenübertrat und es noch günstig wertete, wenn man ihm den Rang der Seltsamkeit zugestand, dieser wahrhaft „chinesische“ Standpunkt findet kaum noch ernsthafte Verteidiger. All diese „fremden“ Dinge dünken uns heute merkwürdig lebensnah; eine andere Frage ist freilich, ob wir uns dessen so restlos zu freuen haben: neben dem panische Furcht verkörpernden Werk der Wilden liegt das Schnitzstück irgendeines Geisteskranken. Woher die Ähnlichkeit?

Aber diese Frage legt man sich nicht gerade dann vor, wenn man einfach der Schönheit der ausgestellten Dinge nachgeht. Es erstaunte, zu sehen, welche Werte in den völkerkundlichen Sammlungen Mannheims selbst und in Nachbarstädten wie Frankfurt, Karlsruhe, Heidelberg und Freiburg zu finden waren und mit welchem Glück man auf privater Seite in Mannheim gesammelt hat; vor allem ist da der Name Wagenmann zu nennen.

Der erste Raum der Ausstellung zeigte Masken, Schilde, Waffen der Südseeinsulaner, buntgemusterte Rindenstoffe, Schnitzwerk aus Gesellschaftshäusern, Ahnenfiguren. Die schweifende Phantastik dieser Stücke eignet sich für den lockeren Aufbau der Gesamtbilder, dessen die Eingangshalle bedarf, damit der Besucher nicht gleich mit dem

schweren Ernst der Systematik zusammenstößt. Die Zellen dahinter rechts und links füllte man mit Zaubergerät, Masken, Waffen aus Obsidian von Malayen- und Südseeinseln, immer wieder auf dem Hintergrund der großgemusterten Rindenstoffe.

Ernster und schwerer war der Eindruck, der von der afrikanischen Abteilung ausging. In der Hauptsache fand man den Westen des Erdteils vertreten. An die Stelle der geklopften und gekleisterten Stoffe trat die Weberei. Bronzeguß und geschmiedetes Eisen löste die steinernen und hölzernen Geräte ab. Besonders sind hier zu erwähnen die Beninbronzen des Geh. Rat Goldschmidt in Heidelberg, eine Jorubamaske aus dem Heidelberger anthropologischen Institut und eine Kameruner Antilopenmaske des Landesmuseums zu Karlsruhe. Prachtvolle schmiedeeiserne Beile vom Kongo sandten Freiburg und die schon genannte Sammlung Wagenmann.

Vielleicht das bedeutendste Gepräge trug die amerikanische Gruppe. Allerdings fällt sie auch nur zum kleineren Teil unter den Begriff des „Primitiven". Hierzu zählen etwa die impressionistischen Zeichnungen der Polarjägervölker und die Schieferschnitzereien der Stämme Alaskas, Modelle der großen hölzernen Totempfähle. Aber die wunderbar besonnene und selbstbewußte Porträtplastik peruanischer Krüge aus der Frühzeit der Inkaperiode, dann die zwischen kühl geprüftem Naturbild und ausschweifender Phantastik seltsam die Mitte haltende Skulptur Alt-Mexikos müssen beide schon unter die Kunst der Hochkulturen gezählt werden. Die Stücke dieser Abteilung, worunter besonders zwei große mexikanische Götterbilder hervorzuheben sind, stammten fast alle aus Mannheim selbst.

Den Schluß bildete eine kleine Vergleichssammlung europäisch-vorgeschichtlicher Funde; die Verwandtschaft entfernter Völker, nicht aus der Rasse, sondern aus gleicher oder ähnlicher Geistesrichtung kommend, mochte hier überraschen.

Und das ist vielleicht die größte Frage, die uns der Anblick dieser Dinge auf die Zunge legen muß: Wie ist es möglich, daß räumlich und zeitlich weit von uns geschiedene Welten, wie hier, zu uns sprechen können? Ich meine nicht: zu unserer Neugier; ich meine: zu unserem Herzen!

L. Moser (Karlsruhe).

POTSDAM

In aller Stille ist dem Neuen Palais im Innern seine ursprüngliche geschichtliche Gestalt wiedergegeben worden. Der Vorgang ist merkwürdig genug, um darauf hinzuweisen.

Überall in Deutschland sind mit viel Geräusch Schloßmuseen eingerichtet worden. Wenn die Eröffnung stattfand, gab es aber fast immer eine Enttäuschung, weil entweder ein Bastard von Schloß und Museum zustandegekommen war, oder weil das historische Bild des Schlosses durch gehäufte Zutaten gefälscht erschien. Im Neuen Palais ist von dem Ehrgeiz, ein Schloßmuseum zu machen, keine Rede gewesen. Das Finanzministerium hat vielmehr vor der Aufgabe gestanden, zu entscheiden, welche Gegenstände in den Potsdamer Schlössern der ehemaligen Krone privatrechtlich gehören und welche als staatlicher Besitz anzusprechen sind. Das Ministerium hat mit der Bestandsaufnahme den Kunsthistoriker C. F. Foerster betraut und dieser hat an der Hand alter Inventare, unablässig vergleichend und das Verschleppte scharfsinnig aufstöbernd, den ursprünglichen historischen Zustand, vorläufig im Neuen Palais, hergestellt. Im Schloß Sanssouci wird noch gearbeitet. Es sollte also eine Art von Erbregulierung stattfinden. C. F. Foerster hat aber über eine genaue Inventur, über seinen Auftrag hinaus seine Aufgabe künstlerisch gefaßt und das Bild des Schlosses neu geschaffen, wie es im achtzehnten Jahrhundert gewesen ist; er hat den Räumen, nicht nur dadurch, daß er die modernen Möbel der späteren fürstlichen Bewohner entfernte, sondern dadurch, daß er mit intuitiver Sicherheit die Räume so wiederherstellte, wie sie ursprünglich gewesen sind, das Schloß zu einer Sehenswürdigkeit auch für kunsthistorisch Gebildete gemacht. Er hat mit soviel Gründlichkeit, mit soviel künstlerischem Gefühl und historischem Takt gearbeitet und mit so sparsamen Mitteln das Vortreffliche erreicht, daß das Ergebnis manches Unternehmen ähnlicher Art beschämt, das umständlich und reklamehaft inszeniert wird. Jetzt erst genießt man das Innere des Neuen Palais ohne störende Nebengeräusche, jetzt erst, wo die für jeden Raum bestimmten Möbel sinnvoll und richtig aufgestellt sind, spürt man die Atmosphäre der friderícianischen Zeit. Jetzt erst treten die Feinheiten der reichen Rokokodekorationen sowohl, wie die Züge von Schwere, Provinzialismus und Trockenheit darin anschaulich zutage.

Nur in wenigen Räumen ist das Prinzip, vom Museumscharakter ganz abzusehen und die Interieurs allein durch ihre Echtheit wirken zu lassen, durchbrochen worden — dort nämlich, wo die Bilder, die im Schloß vorhanden sind und die historisch nicht nach Sanssouci gehören, aufgehängt werden mußten. Es sind eine Reihe entzückender Paters und Lancrets, wundervolle Chardins und wertvolle Werke anderer Meister dieser Zeit darunter. Es mag bei dieser Gelegenheit ausgesprochen werden, daß der rechte Platz für diese Bilder das Kaiser-Friedrich-Museum ist und daß es hoffentlich gelingt, allen Ressortschwierigkeiten zum Trotz, diesen Schätzen im Museum, wo sie so sehr fehlen, den rechten Platz anzuweisen.

Die stille, gründliche Arbeit C. F. Foersters verdient dankbare Anerkennung. Es ist ein freundlicher Gedanke, daß uns auch Schloß Sanssouci in einer so gereinigten Form nächstens gezeigt werden soll. Und es bleibt die Hoffnung, daß diese solide Arbeit geschichtlicher Wiederherstellung auch durch die übrigen Potsdamer Schlösser die Runde macht.

K. Sch.

BERLIN

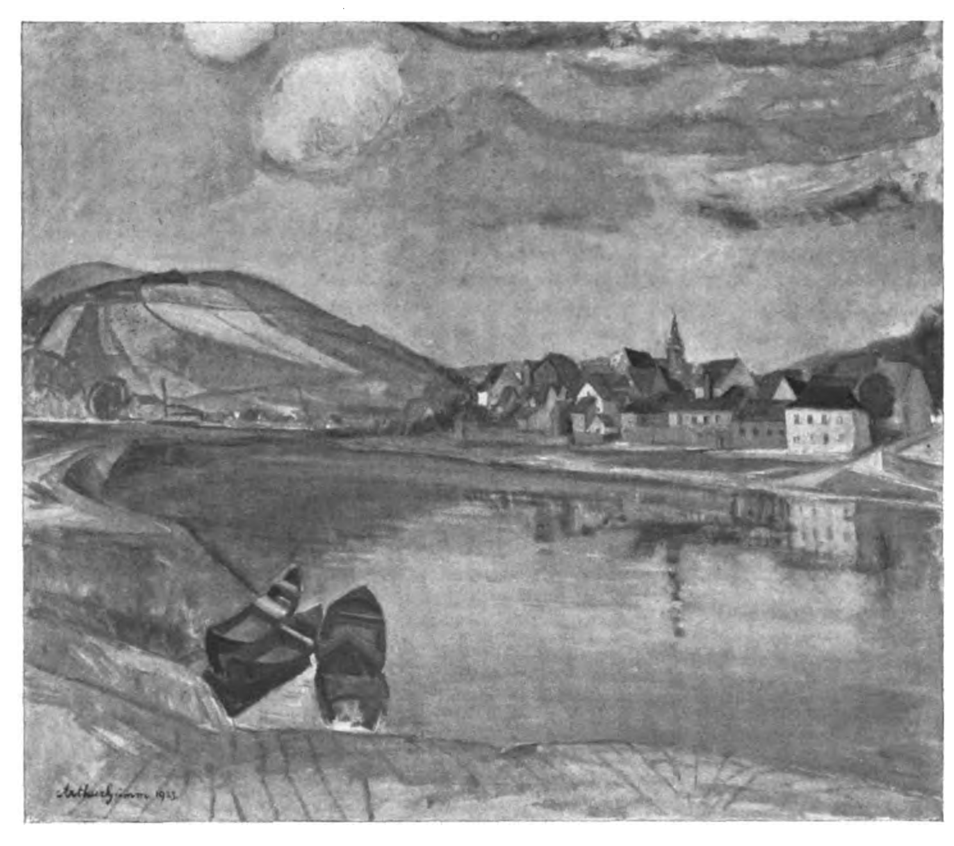
Zwei noch wenig bekannte Maler stellten im September Kollektionen aus und erwarben sich Sympathie bei den Kunstfreunden. In der Galerie A. Flechtheim erwies Arthur Grimm aus Baden-Baden sich als ein Künstler von Geschmack und Kultur. Seine Kunst stammt aus Karlsruhe und steht Trübner nahe. Einige seiner Bilder machen es ganz unverkennbar, daß er von diesem Meister ausgegangen ist. Dann ist aber ein Einfluß von Rudolf Großmann hinzugekommen, und damit ein Element zeichnerischer Geistigkeit, etwas klug Zuspitzendes, das der gesättigten Zuständ-

lichkeit Trübners eigentlich widerspricht, von Grimm aber überzeugend damit zusammengebracht wird. Sieht man von einigen Zügen ab, die noch etwas provinziell anmuten, so muß die Malerei Grimms mit zum Solidesten gezählt werden, was in den letzten Jahren entstanden ist. Ohne auf ein überragendes Temperament, ohne auf eine einzig geartete Persönlichkeit hinzuweisen, ist diese Malerei gut, wohl gepflegt, charaktervoll und ganz ernst. Man könnte vor Grimms Bildern von Schulbildern sprechen; aber es sind dann solche besten Ranges.

Julius Freymuth zeigte bei Lutz & Co. Bilder, Zeichnungen und Graphiken. Er gehört zu jener Gruppe Königsberger Talente, von denen hier schon wiederholt die Rede war. In seinen letzten Bildern hat er sich sichtbar frei gemacht von gewissen Formen der Königsberger Schule, das heißt von Formen, die an Partikel, Degner, Domscheit u. a. erinnern und die in fremder Hand leicht manieristisch entarten können. Seine Malerei ist naturalistischer, sinnlicher geworden, sein Vortrag freier, und er hat sich so entwickelt, daß seine Bilder in Zukunft in jeder Ausstellung willkommen sein werden. Was seiner Farbe noch fehlt, läßt sich erwerben. Jedenfalls ist der Name Freymuth nach dieser Ausstellung kein Schall mehr, sondern eine bestimmte Vorstellung.

In der Galerie Ferdinand Möller war die erste Herbstausstellung Otto Herbig gewidmet. Aus den Pastellen und Zeichnungen blickte den Betrachter ein Maler an, der aus Elementen des Expressionismus, aus der Kunst Pechsteins, Heckels und anderer ein dekoratives Schema zu gewinnen weiß. Herbigs Kunst ist dekorativ wirkungsvoll, doch ist sie schnellfertig und bleibt an der Oberfläche.

K. Sch.



ARTHUR GRIMM, FLUSSLANDSCHAFT. 1923
AUSGESTELLT IN DER GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN



DER TANZENDE SIVA
MADRAS, MUSEUM

IM ANSCHAUEN DER VOLLEN GESTALT SIVAS

VON

AUGUSTE RODIN

NACH EINER ÜBERSETZUNG VON EVA CASSIRER

Ausgebreitet im Leben, – der Strom des Lebens; die Luft, die Sonne, das Gefühl des Seins ist ein Überfließen. So erscheint uns die Kunst des äußersten Ostens! . . .

Die Göttlichkeit des menschlichen Körpers wurde in jener Zeit erlangt, nicht weil man den Ursprüngen noch näher war, denn unsere Formen sind ganz die gleichen geblieben; aber unsere

Knechtschaft heute hat geglaubt, daß sie sich von allem befreien müsse, und wir sind aus der Bahn geworfen. Der Geschmack fehlt . . .

In einem bestimmten Profil ist Siva ein schlanker zunehmender Mond.

Der Schatten geht von Stelle zu Stelle, durcharbeitet das Kunstwerk, gibt ihm das, was bezaubert: Diese tiefe „Morbidesse", die aus dem Dunkel stammt, diesem Ort, wo sie so lange weilt . . .

Dieser Hauch der Modellierung! Das Neblichte des Körperlichen! Wie in einem Gegenstand göttlicher Ordnung, so gibt es in diesem Körper kein Anzeichen der Auflehnung; man fühlt alles an seinem Orte. Man begreift das Kreisen des Armes selbst in der Ruhe, in der Betrachtung des Schulterblattes, seines Vorspringens, seines Gehäuses; das bewunderungswürdige Gefüge der Rippen, gefaßt durch die Sägemuskeln, um das Schulterblatt und seine Arbeitsleistung zu halten. Und die Flanke, in der der Rumpf sich fortsetzt, hier sich verengend, dort eingezogen, und dann sich entfaltend, um zwei Schenkel zu betonen, zwei Kurbelstangen, zwei Hebel, vollkommene Winkel, leichte Beine, die über den Boden spielen . . .

Vor einem Profil Sivas:

Sie sind wunderbar, diese beiden Hände, die die Brüste und den Leib trennen. Die Bewegung wetteifert in der Anmut mit der der mediceischen Venus, die ihre Reize mit ihren Armen verteidigt, während Siva sich durch die kühn erfundene Geste zu schützen scheint.

Dieser gerade Schatten, der den Körper in zwei Teile teilt, fällt gleitend an den Schenkeln. Der eine Schenkel ist halb beschattet, der andere ganz im Halbdunkel, im Schlagschatten. Die Scham ist nicht zu sehen, sie ist in dieser Dunkelheit . . .

Die Schenkel nah aneinander, eine zwiefach eifersüchtige Liebkosung, das beschattete Geheimnis einschließend; die schöne Fläche der Dunkelheit macht das Licht der Schenkel noch deutlicher.

Siva von vorn:

Die Stellung ist durch die Künstler bekannt, aber sie hat nichts Gewohntes, denn in der ganzen Haltung ist Natur, und so weite Natur! Vor allem ist da, was die einen und die anderen nicht sehen: die ungekannten Tiefen, der Grund des Lebens. In der Eleganz ist Anmut, über der Anmut ist die Formung, alles geht weiter, man sagt sanft, aber es ist machtvoll sanft! Da fehlen die Worte . . .

Von einem anderen Profil Sivas:

Diese beiden Beine in der verschiedenen Beleuchtung, dieser Schenkel, der auf das andere Bein einen Schlagschatten wirft!

Wenn keine innere Modellierung wäre, könnte der Umriß nicht voll und biegsam sein, er wäre durch diesen geraden Schatten trocken.

Über die angeblich barbarische Kunst in der Gestalt Sivas:

Der unwissende Mensch vereinfacht und sieht nur im Groben, er entzieht einer höheren Kunst das Leben, um die geringere zu lieben, und gibt sich keinerlei Rechenschaft. Man muß mehr erforschen, um beteiligt zu sein und zu sehen . . .

Das Haupt Sivas lange anschauend:

Dieser schwellende Mund, quellend, üppig in seinen Sinnlichkeiten . . .

Die Zärtlichkeit des Mundes und die des Auges ist die gleiche . . .

Diese Lippen wie ein See der Lust, den diese bebenden edlen Nüstern einfassen.

Der Mund wellt sich in feuchten Wonnen, schlängelnd wie eine Schlange, die Augen geschlossen, geschwellt, geschlossen von einem Saum von Wimpern.

Von einer bewegten Fläche zeichnen sich zärtlich die Nasenflügel ab.

Der Ruhepunkt ist das Kinn, dort laufen die Kurven zusammen.

Der Ausdruck führt weiter, endigt, und kehrt in einem anderen Zuge wieder. Die Bewegungen des Mundes verlieren sich in den Wangen.

Die Kurve, die vom Ohr kommt, verdoppelt eine kleine Kurve, die den Mund und ein wenig die Nasenflügel dehnt; ein Kreis, der unter der Nase und dem Kinn bis zu den Backenknochen läuft.

Immer vor Sivas beredtem Haupt:

Dieses Auge bleibt mit seinem Gefährten in der gleichen Lage; es ist in einem gnädigen Schutz, es ist wollüstig und leuchtend.



Die geschlossenen Augen: das ist der Schmerz der hingeflossenen Zeiten.

Diese Augen, rein gezeichnet wie ein kostbares Email.

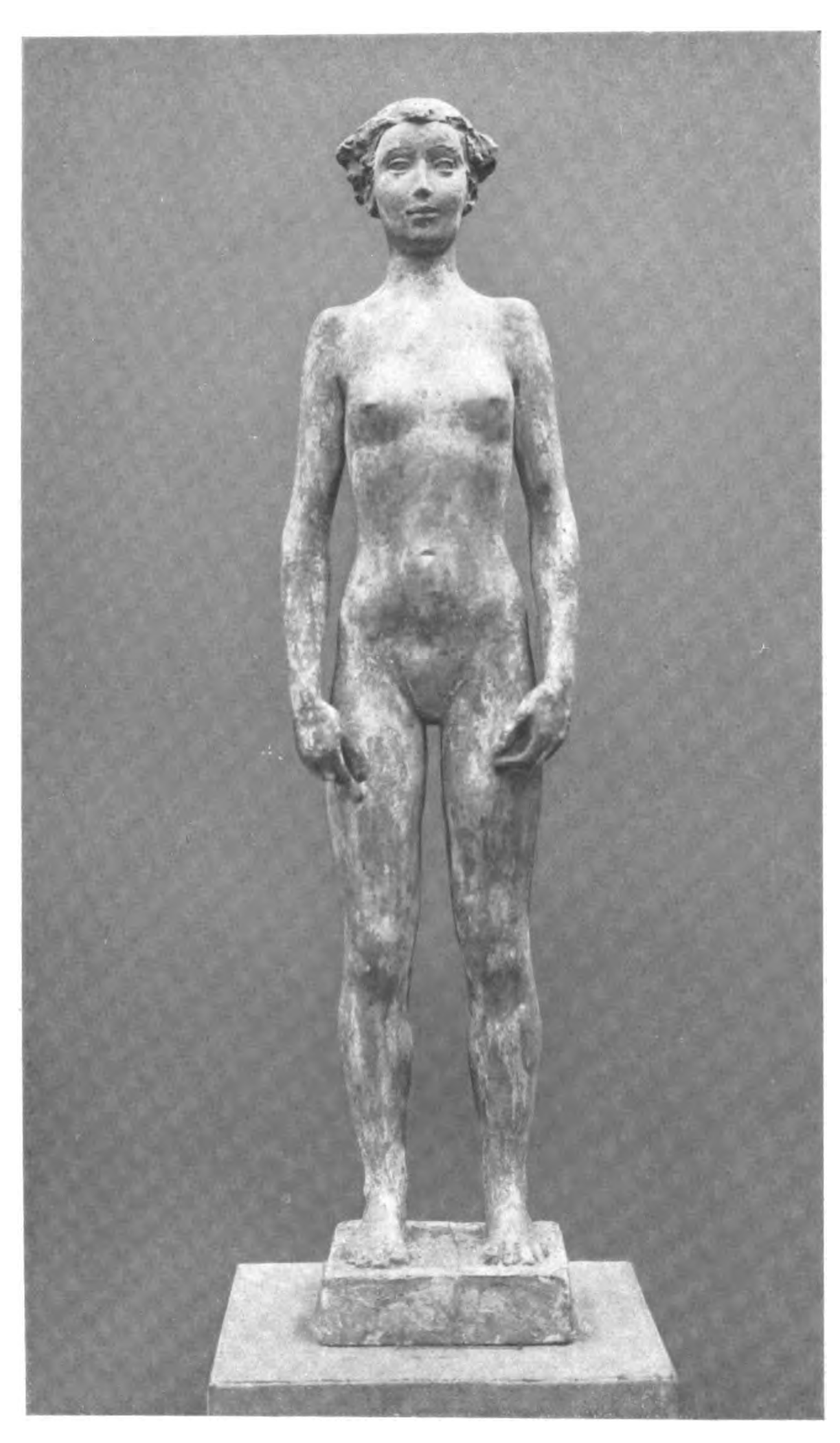
Die Augen in dem Schrein der Lider; der Bogen der Brauen und der der geschlängelten Lippe. Mund, Grotte den sanftesten Gedanken, aber Vulkan dem Wüten.

Die Körperlichkeit der Seele, die man in diese Bronze einschließen kann, gefangen für Jahrhunderte; Verlangen der Ewigkeit auf diesem Munde, die Augen, die sehen und sprechen werden.



DER TANZENDE SIVA. DETAIL

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ERSTES/ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 5. OKT., AUSGABE AM 25. OKT. NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



HERMANN HALLER, STEHENDES MÄDCHEN. GIPS
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN



ZU NEUEN ARBEITEN HERMANN HALLERS

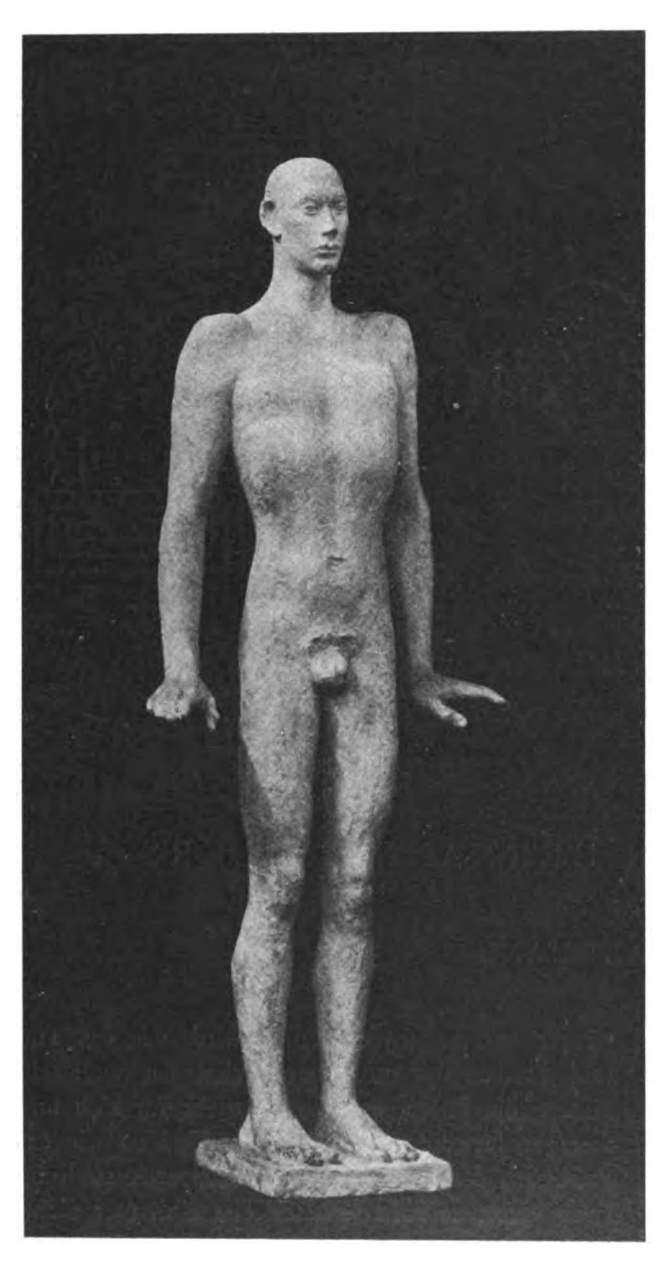
VON

EMIL WALDMANN

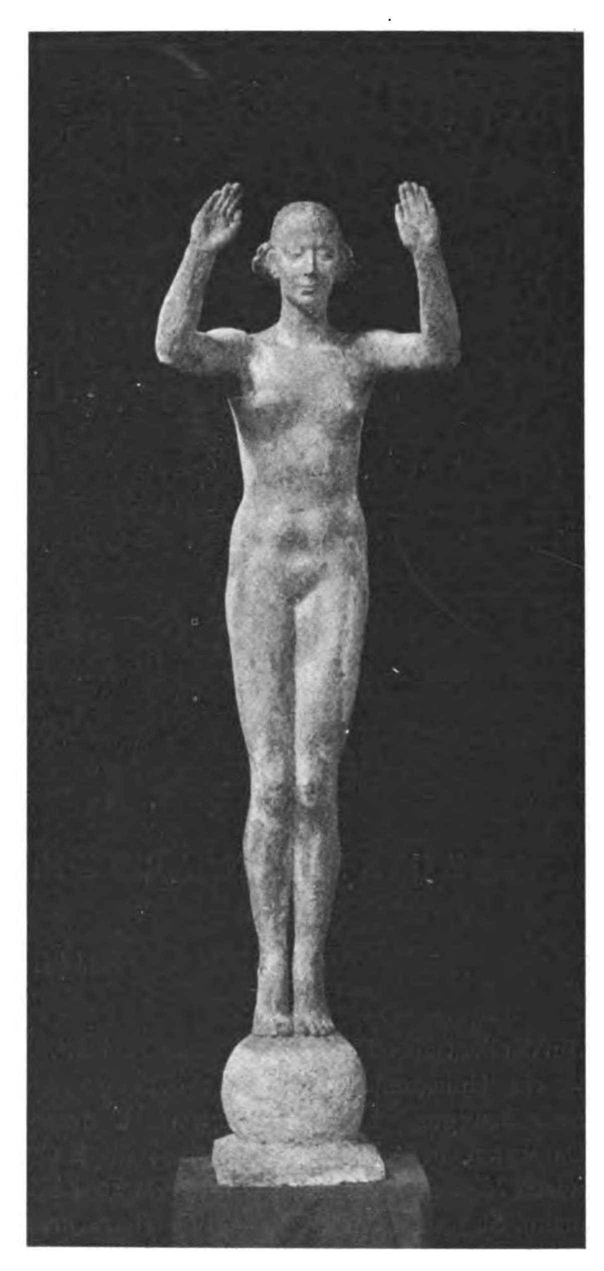
In der deutschen Kunstgeschichte erscheinen, wenn ein Höhepunkt erreicht ist oder wenn eine neue Bewegung ins Leben tritt, oft Dreigestirne. Da waren Feuerbach, Böcklin und Marées. Da waren Menzel, Leibl und Thoma. Da sind Liebermann, Slevogt und Corinth — drei Deutschrömer, drei Wirklichkeitsmaler, drei Impressionisten. Und nun, wo wir endlich wieder einmal eine schöpferische Skulptur haben, die von Klassizismus und Rodin-Stil ganz frei ist und die, vielleicht, vor dem Forum späterer Kunstrichter mindestens so hoch geachtet sein wird, wie die gleichzeitige Malerei, da sind es wieder drei Künstler, die das Neue in ihrem Werk darstellen: Kolbe, de Fiori und Haller. Alle ein wenig miteinander verwandt, jedoch nicht mehr als etwa die Impressionisten; aber dabei auch wieder jeder von ausgesprochener Eigenart und von selbständiger Anschauung.

Daß die Bildhauerei nicht im gleichen Maße vom Interesse des Publikums verfolgt und immer wieder von neuem überfallen wird, wie das Tun und Treiben der modernen Maler, hat auch sein Gutes: die Bildhauer schaffen mehr für sich und weniger für die Ausstellungen. Und so wie das Publikum den Besucher einer Skulptur-Ausstellung kaum stört, so stört es auch den Bildhauer nicht. Er hat Ruhe und kann sich in seine Arbeit vertiefen.

Hermann Haller ist eine ebenso feine wie starke, dem Leben ebenso zugewandte wie innerlich reife Natur. Mit den Jahren, von denen er heute rund vierzig zählt, ist er immer einfacher geworden. Was er gelernt hat, im Wesentlichen autodidaktisch, vor der Natur und vor guter alter Kunst, und was nicht nur im handwerklichen Sinne sehr viel ist, beherrscht er jetzt souverän und gemächlich, es schmeckt nicht mehr nach Schule und Vorbild, die Etrusker und die Ägypter, die frühen Griechen und Maillol hat er beinahe wieder vergessen. Er hat jetzt seinen eigenen Stil. Aber



HERMANN HALLER, STEHENDER MANN. 1921
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN
PHOTOGRAPHIE DER STAATLICHEN BILDSTELLE



HERMANN HALLER, GRABFIGUR. GIPS. 1920
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN
PHOTOGRAPHIE DER STAATLICHEN BILDSTELLE

dabei ist er immer in Wandlung und Weiterentwicklung begriffen. — Vor zehn Jahren noch hatte man es in der Skulptur mit zwei Extremen zu tun. Man sah entweder zu viel malerisch bewegte Fläche oder zu strenge harte Formen. Haller hat für sich den Ausgleich gefunden zwischen diesen beiden Polen, zwischen denen die Ströme des bildhauerischen Gedankens kreisen. Er hat schön bewegte Fläche bei konstruktiv sicherem Bau. Und wenn der Pendel einmal zu weit nach der einen Seite ausschlug, gleicht sich das Übermaß bald von selbst wieder aus, da es eine innere Schwungkraft ist, die ihn antreibt, kein krampfhaftes Bemühen um Stil.

Seine neueste große Arbeit „Stehender Mann" (Seite 40) zeigt vielleicht auf den ersten Blick eine etwas zu abstrakte Architektur und etwas zu wenig Belebung in der Oberfläche. Es könnte scheinen, als habe der Künstler nach einer Periode des seligen Sichgenießens im Zauber sinnlich schö-

ner Dinge und schmeichelnder Modellierung nun sein plastisches Gewissen und seine baumeisterliche Verantwortung wieder beruhigen wollen. Aber ein Kopf eines spanischen Tänzers vom Jahre 1918 weist auch schon diesen geometrischen Stil auf. Dieses betont Grammatikalische der bildhauerischen Formensprache scheint gerade den blutvollsten Plastikern von Zeit zu Zeit immer einmal wieder notwendig zu sein. Kolbe stand eine Zeit lang in nen (Seite 42) in etwas gespreizter Haltung verrät die gleiche Empfindung für die schöne runde Geschlossenheit der Körpererscheinung, die gleiche Energie im Zusammennehmen der Form bei fühlbarer Rundheit der Modellierung. „Modellieren ist Zeichnen von allen Seiten" – dieses Wort des Schweizers Stauffer-Bern, bei dessen eigenen bildhauerischen Versuchen allerdings nur theoretische Forderung geblieben, fällt einem vor Hallers Gestalten manchmal ein.



HERMANN HALLER, PORTRÄTMASKE F. H. 1920. STUCCO LUSTRO

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN. PHOTOGRAPHIE DER STAATLICHEN BILDSTELLE

ihrem Banne und de Fiori nicht weniger. Aber nun enthält dieser große Körper von Haller garnicht nur und ausschließlich strenge Architektur, sondern etwas, das in der Plastik sehr selten ist: schwellende Rundheit der Form bei knappster, geschlossenster Behandlung der Flächen. Und nicht nur etwa der große Maßstab war es, der bei dieser Statue diese scheinbare Kargheit der Gestaltung diktierte. Auch ein kleines, noch später entstandenes Bronzefigürchen eines Mädchens mit sehr hohen Bei-

Vergleicht man diese neueste Phase in Hallers Entwicklung, repräsentiert durch den großen stehenden Mann und dieses Figürchen, mit der früheren, wie sie etwa das etwas unterlebensgroße stehende Mädchen (Seite 38) zeigt, so sieht man den Umkreis des Pendelschwungs. Hier herrscht die schöne Natur; und der Bau, das Gebaute, geht nur so mit. Männliches und Weibliches wirkt in Hallers Ideal seltsam verschlungen durcheinander. Nicht in erotischer Beziehung natürlich. Seine Kunst ist trotz



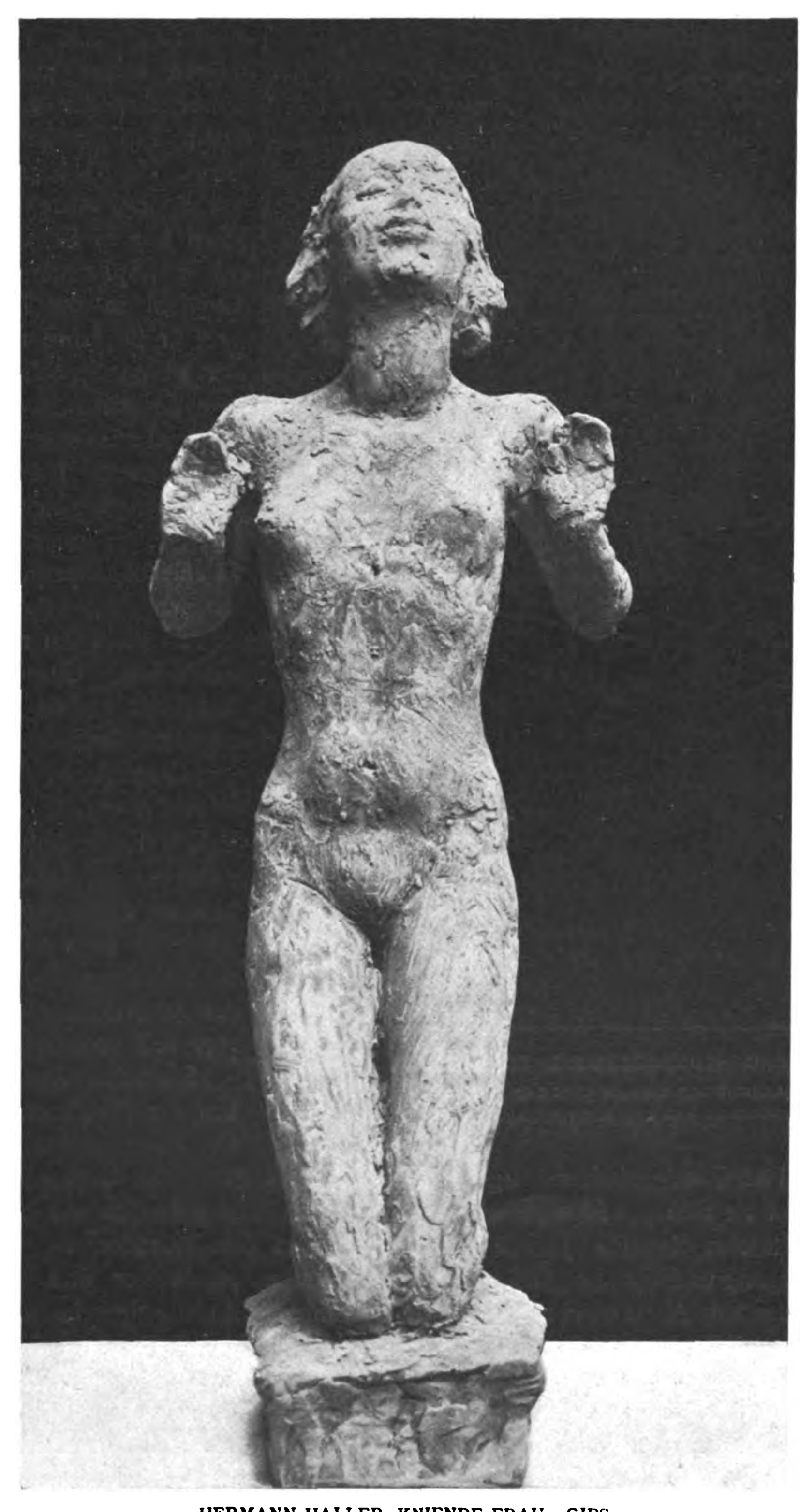
HERMANN HALLER, STEHENDES MÄDCHEN
BRONZE. 1923
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN
PHOTOGRAPHIE DER STAATLICHEN BILDSTELLE

aller künstlerischen Sinnlichkeit keusch und kühl. Sondern im Ausgleich der formbildenden Kräfte, im Wechselspiel von klarem Kontrapunkt und reicher Klangwirkung. Daß der Studienkopf „Erinnerung an M. L.“, aus dem dann später das feine mädchenhafte Bildnis der Marie Laurencin wurde, kein Haar hat und wie ein Knabe aussieht, ist kaum Zufall, noch nicht einmal bewußte Charakterisierung des Modells, sondern künstlerische Naivität. Haller wollte sich zunächst einmal über das Verhältnis der interessanten Lagerungen der Massen in diesem Kopfe klar werden, das Unentbehrliche und Formbildende in den Beziehungen von Volumen und Flächen feststellen. In diesen Dingen ist er Meister und mancher seiner Bildnisköpfe mit seiner schlagenden Ähnlichkeit verdankt die Sicherheit in der Charakterisierung dieser Sicherheit des Auges, das auf die Wirkung der feinsten Verschiebungen unfehlbar und schnell reagiert. Man steht vor sprechenden Ähnlichkeiten und empfindet erst garnicht, daß die einzelnen Züge eines Gesichtes kaum oder nur ganz behutsam angedeutet sind. Die Ähnlichkeit liegt im Herausstellen des rein plastischen Tatbestandes.

Doch mit derart struktiven Dingen, die nur augenblicklich vielleicht den Künstler wieder einmal am leidenschaftlichsten beschäftigen, erschöpft sich der Reiz seiner Werke bei weitem nicht. Was für Gedichte er gelegentlich aus solcher Formgrammatik macht, weiß man, seit im Kronprinzenpalais die große Figur der Knienden aufgestellt ist. Ein Körper in gespannter Haltung, etwas zurückgelehnt, rund von allen Seiten, geschlossen, aber durch die Führung der Gesamtgebärde mit viel Luftraum um sich herum, in den Einzelheiten von einer Frische, die an schönes Gewässer denken läßt und Erinnerungen an Najadenhaftes heraufbeschwört. Es gibt kleine Figurinen des gleichen Motivs in Bronze, in Terrakotta, die auf die gleiche Art des Natureindrucks zurückgehen mögen (Seite 43 und 45), auch eine in rötlichem Ton, die man als Skizze zur großen Knienden bezeichnen kann. Die große Haltung ist schon vorhanden. Aber nun ward dies durchgearbeitet mit rastloser Energie. Die Gesamtfiguration lebt von einem Rhythmus in wellenhaft rollender Bewegung. Solcher Rhythmus ist nun übertragen auf die Einzelformen des Rumpfes, der Glieder und sogar noch des Kopfes. Überall wirkt die gleiche Sprache der gleichen Kurve, steigend, gespannt und wieder verfließend, in die das Ganze eingefangen ist. Nicht geometrisch berechnet, sondern aus geläutertem Instinkt heraus bezieht sich die Einzelform auf den musikalischen Gesamtrhythmus.

Mit solcher Kunst gibt Haller seinen Geschöpfen viel Bewegung, ohne ausladend in der Sprache der Gebärde zu werden. Im Mittelpunkt seines bildhauerischen Denkens steht doch immer die Statue, die Standfigur. Er entschließt sich nicht gern einer Gestalt den Schwer-

HERMANN HALLER, MÄDCHENBÜSTE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN



HERMANN HALLER, KNIENDE FRAU. GIPS

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN



HERMANN HALLER, BILDNISBÜSTE T. M. TERRAKOTTA. 1922

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN
PHOTOGRAPHIE DER STAATLICHEN BILDSTELLE

punkt unter den Füßen wegzunehmen und die Richtungen diagonal zu führen. Figuren wie die „Fliehende“ (im Züricher Kunsthaus), mit ihrer heftigen Seitenbewegung und wie die „Gefesselte“, mit ihrem Reichtum an Achsendrehungen und Achsenknickungen, sind im Umkreise seines plastischen Personals heute selten. Bewegungsreichtum und Beweglichkeit suggeriert er auch bei gerade stehenden Körpern. Das Spiel der gespannten und sich wieder entspannenden Kurven, so reich in der Anlage wie vielteilig in der Abwandlung, wird so logisch durchempfunden bis in die letzten Feinheiten der Modellierung, daß man die ausfahrende Armbewegung und die Ausfallstellung nicht braucht, um in Motion zu geraten. Vor einer Reihe von Jahren schon modellierte er einen Frauenakt, der auf den Fußspitzen steht. Ein für die Plastik neues Problem. Damals beherrschte er es noch nicht ganz. Aber die Masse war nach oben hin in Bewegung geraten. In seiner „Spitzentänzerin“ (Terrakotta-Original in der Bremer Kunsthalle) griff er im Jahre 1922 im Vollbesitz der neuen Sprache mit dem Reichtum der gespannten Kurven, das Problem abermals auf; und schuf ein Meisterwerk. Die in einen Moment zusammengedrängte Bewegung, voll Energie, zusammengehalten durch die bescheidene Spannung der in Spreizung angelegten Arme gibt lebendigste Aktion bei vollster Wahrung des Statuenhaften. Über solchen formalen Ausdruck hinaus gesteigert ins unmittelbar Seelische ist dies dann in der „Grabfigur auf der Kugel“ (Seite 40), einer der ergreifendsten Figuren, die Hallers Kunst bisher schuf: eine Gestalt, auf die Zehen gestellt, mit erhobenen Armen und gesenktem Blick, scheinbar ganz schlicht, feierlich in der Haltung und der stillen Schönheit des Ausdrucks, ohne Sentimentalität, aber voll von Gefühl.

Seelischer Ausdruck ist bei Werken der Plastik etwas ganz Seltenes. Die Form ist Seele genug, wenn sie empfunden ist. Was darüber ist, kann nicht gesucht, es muß gefunden werden. Manchmal nur gelingt es dem Künstler, die Schönheit der Improvisation unmittelbar und ungeschwächt hinüberzuretten in die Sprache seiner Formen. In der Maske Bildnis F. H., in roter Terrakotta (Seite 41) ward, scheinbar mit einem Nichts von Mitteln, das unbewußt Schwebende eines in leichter Melancholie träumenden Ausdrucks festgehalten mit einer Innigkeit, wie es nur in ganz glücklichen Stunden einmal geschieht. Gesucht hat Haller solches vielleicht in dem Bronzebüstchen aus dem gleichen Jahre, 1920 (Seite 46), dem Büstchen mit den reizvoll gegeneinander bewegten Armen, das im Auf-



HERMANN HALLER, KNIENDES MÄDCHEN
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN

bau, zufällig, an Chinards einstmals so berühmte Madame Récamier erinnert und das in seiner Grazie etwas seltsam Betörendes hat. Aber reiner und lebendiger spricht es in dieser so ganz anspruchslosen, so still und schlicht verhaltenen Maske. —

Von dem, was über all dies hinaus noch Hallers Arbeiten so besonders kostbar macht, von dem veredelten Handwerk, kann keine Abbildung eine Vorstellung geben. Sein Material ist Bronze und Ton, Terrakotta und stucco lustro; weniger, und heute immer seltener, der Stein. Er haut nicht aus dem Stein, sondern er knetet und modelliert.



HERMANN HALLER, BÜSTCHEN. BRONZE. 1920
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE LUTZ & CO., BERLIN
PHOTOGRAPHIE DER STAATLICHEN BILDSTELLE

Aber mit den fast überall gebräuchlichen Bronzegüssen, die doch nichts weiter sind, als mechanische Reproduktionen eines Gipsmodells, wird man seine Arbeiten nicht verwechseln. Er ist ein erfahrener, von Grund aus durchgebildeter Bronzegießer, der alle Techniken, auch das Wachsausschmelzverfahren, den cire perdu, eigenhändig beherrscht und bei dem von vornherein die Erscheinung in Bronze so fest steht, daß oft genug auch in den Details keine Ziselierung mehr notwendig ist. Jede Form, auch die feinste, ist dann aus dem Geiste der Bronzetechnik heraus gedacht. Daher hat die Oberfläche seiner Figuren immer etwas so Reizvolles und Lebendiges und selbst das Material des stucco lustro noch etwas Edles.

Dergleichen zu betonen ist heute durchaus nicht überflüssig. Seit August Gauls Tode haben wir ja in Deutschland nicht viel mehr als drei Plastiker von Belang, die ihr Handwerk in diesem Sinne wirklich beherrschen und die solche technischen Fragen nicht einfach als „Handwerk" hochmütig beiseite schieben und Leuten überlassen, die eben nichts weiter sind als fühllose Handwerker.

DAS NEU ERWORBENE FRAUENPORTRÄT VON LUCAS CRANACH

IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Mit dem Namen Cranach verbindet der Kunstfreund eine bestimmte Anschauung. Da so ziemlich in jeder Bildergalerie mehrere Tafeln unter diesem Namen ausgestellt sind und wegen der Berühmtheit des Meisters betrachtet werden, bleibt eine Erinnerung zurück, zwar nicht an tief bewegende Erlebnisse, wohl aber an eine stereotype Kuriosität, an lackartig glatte und harte Färbung, an knochenlose Puppen mit gefällig geschlängelten Umrissen, an harmlose und phlegmatische Geziertheit.

Die Bilder wurden zu Wittenberg in einem fast fabrikmäßigen Werkstattbetrieb hervorgebracht. Man hoffe ja nicht, die Hand des Meisters von denen seiner Gehilfen unterscheiden zu können. Cranach war sein eigener Nachahmer geworden und arbeitete in demselben Geiste wie seine Söhne und sonstigen Schüler. Als individuelle Verirrung ist diese Schematisierung und Mechanisierung nicht zu betrachten, vielmehr als eine Zeiterscheinung, da sich im Norden an vielen Stellen, so in den Niederlanden, in Köln und in Nürnberg, um 1520 die ermattende Gestaltung zu Formeln rettete. Wenn im Falle Cranachs aber der höchste Grad von Gewerblichkeit zum Schaden der erfindenden Phantasie und der aufnehmenden Naturbeobachtung erreicht wurde, so mögen der Ort seiner Tätigkeit und der auf das Gedankliche gerichtete Reformatorengeist, der diesem Orte seine Bedeutung gab, mitgewirkt haben. Wittenberg, wohin Cranach 1504 oder 1505 von dem sächsichen Kurfürsten gerufen wurde, lag ohne Kulturerbe auf koloniesiertem Boden. Dort gab es keine reiche Bürgerschaft wie in den schwäbischen und fränkischen Städten, vielmehr herrschten die Gelehrten mit geistig hohen, sinnlich bescheidenen Ansprüchen. Und der kurfürstliche Hof war unersättlich, aber nicht wählerisch.

Die Kunstforschung in den letzten Jahrzehnten hat mit langsam aber stetig reifendem Erfolg eine neue Vorstellung zu Tage gefördert. Wir sehen oder beginnen doch zu sehen, daß es eine Cranachkunst gegeben hat in der Zeit, bevor die Cranach-Manier ausgebildet wurde.

Der Meister ist 1472 zu Kronach in Franken zur Welt gekommen, war also durchaus nicht mehr jung, als er sich in Wittenberg niederließ. Sein ältestes durch die Signatur beglaubigtes Gemälde, „Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, ist 1504 datiert und so verschieden von den bald darauf entstandenen Arbeiten, daß es Mühe kostete, trotz der Signatur, den Glauben an Cranachs Autorschaft zu gewinnen. Dieses Bild, das die Wendung, die Wegbiegung deutlich genug markiert, wird öfters und nicht ohne Grund für das schönste Bild Cranachs erklärt. Das „schönste" sollte zugleich das am meisten charakteristische sein, und es stellt einen Meister bloß, wenn sein „schönstes Bild" so schwer als ein Werk seiner Hand erkannt wird.

Cranach lernte, wie uns berichtet wird, in der väterlichen Werkstätte zu Kronach. Dieser kleinen fränkischen Stadt und dem Vater trauen wir nicht viel zu. Von den kritischen Wanderjahren und den entscheidenden ersten Meisterjahren, also über Cranachs Leben in der Zeit zwischen 1490 und 1504, wissen wir so gut wie nichts. Gerade darüber etwas, oder lieber: viel — zu wissen, wäre aber wichtig. In dieser Zeit kam Cranachs Kunst zur Entfaltung. Kunstgeschichtlich bedeutsam wäre Kunde über den Boden, aus dem er Kräfte zog, über die Meister, von denen er Anregungen empfing, über die Überlieferung, die er aufnahm.

Irgendwo muß sich Cranach doch vor 1505 ausgezeichnet haben, erfolgreich tätig gewesen sein. Wie wäre sonst der sächsische Kurfürst auf ihn aufmerksam geworden?

Ein wenig Licht ist neuerlich auf das Ende jener dunkelen Periode gefallen, auf die Jahre, die der Berufung nach Sachsen unmittelbar vorangehen. Die Stilkritik tastete sich rückwärts von dem durch die Signatur beglaubigten und 1504 datierten Berliner Bild aus.

Von Holzschnitten und Zeichnungen abgesehen, an Gemälden fügte sich das Folgende zusammen:

„Christus am Kreuz zwischen den Schächern, mit der trauernden Maria und Johannes". Datiert 1503. München, Pinakothek (früher Schleißheim).

„Männerporträt", nach einer Notiz auf der Rückseite: Johann Stephanus Reuß aus Konstanz, Rector der Wiener Universität. Datiert 1503. Nürnberg, Germanisches Museum (aus der Sulkowsky-Sammlung).

„Christus am Kreuz" mit vielen Figuren. Wien, Schottenstift.

„Der hl. Valentin", „Der hl. Franciscus". Zwei Altarflügel. Wien, Akademie.

„Frauenporträt". Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (früher im Besitze des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt).

W. Schmidt, der ehemalige Direktor des Münchener Kupferstichkabinetts, lernte dieses Bildnis kennen, als es in München von einem Restaurateur gereinigt wurde, und wies ihm mit sicherem Blick sogleich den richtigen Platz an. Wie es dann 1903, auf der Erfurter Ausstellung (No. 131), vielen Kunstfreunden bekannt wurde, rückte es an die Seite der Nürnberger Männerporträts. Die beiden Tafeln stimmen in den Maßen miteinander überein, die Kompositionen der Landschaften entsprechen und ergänzen sich. Danach steht fest, daß auch das Frauenporträt 1503 entstanden ist und die Gattin des Rektors Reuß darstellt.

Vieles in dieser fest geschlossenen Gruppe weist nach Wien hin. Die Tafel im Schottenstift wird doch wohl seit ihrer Entstehungszeit dort oder nicht weit davon gewesen sein. Die Notiz auf der Rückseite des Nürnberger Porträts könnte an sich ja irrtümlich sein, wird aber dadurch bestätigt, daß ein aus Konstanz stammender Joh. St. Reuß wirklich Professor, Dekan und Rektor der Wiener Universität gewesen ist. Rektor war er 1504 und starb 1514. Überraschend gesichert wurde Cranachs Beziehung zu Wien durch den Nachweis von Holzschnitten seiner Hand in Wiener Druckwerken. In einer kleinen Zahl von Holzschnitten, die teilweise aus in Wien gedruckten Missalien stammen, ist der persönliche Stil der zusammengefügten Gemälde wiedererkannt worden, und zwei von diesen Holzschnitten sind 1502 datiert, nämlich eine Kreuzigung Christi (Unikum im Berliner Kupferstichkabinett) sowie ein Blatt mit dem hl. Stephan in ganzer Figur. Nach alledem ist kaum daran zu zweifeln, daß Cranach 1502 und 1503, wenn nicht länger, in Wien tätig war. Diese Erkenntnis bietet Beträchtliches zur kunstgeschichtlichen Aufklärung. Zwar Wien selbst lag auf jungem Knlturboden, der wenig an Tradition zu geben vermochte, das Hinterland aber, das Donautal, sowie die österreichisch-bayrische Gebirgsgegend, besaß gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine bodenständige und originale Kunstübung, worauf mancherlei Anzeichen schließen lassen.

Die Herkunft der Münchener Kreuzigung ist leider nicht mit Sicherheit ermittelt. Jedenfalls stammt die Tafel aus einem in den gegenwärtigen Grenzen Bayerns gelegenen Kloster, vielleicht aus dem Carmeliterstift in München. Die kärglichen Feststellungen in bezug auf das Örtliche gewinnen dadurch an Bedeutung, daß die Stilaussage vollkommen mit ihnen übereinstimmt und sie ergänzt.

Das Frauenporträt, um bei diesem glücklich dem Berliner Museum gewonnenen Gemälde zu bleiben entspricht sicherlich nicht der allgemeinen Vorstellung von Cranachs Gestaltungsweise, steht seinem Schema, sowie jedem Schema fern, als ein erblickter Einzelfall — mit seinem dumpfen Ernst, seiner Drastik und seiner blühenden Farbe. Gluckhennenhaft, ungestrafft sitzt die Frau, sie hat den Kopf ein wenig zur Seite gedreht und hält die Arme in Gürtelhöhe übereinander, wie eine arbeitsame Hausfrau, die ausruhend nicht weiß, was sie mit ihren Händen anfangen soll. Der gealterte Kopf mit der gebogenen Nase und den schwarzen Augen ergreift mit müder Schwermut, fern von Repräsentation und Gefälligkeit. In seltsamem Kontrast zu der unschönen Körperlichkeit steht die Pracht des roten Gewandes und fast barbarisch reicher Schmuck mit vielen Fingerringen und dem goldenen Brokatkragen. Man sieht nicht ein Kleid, das rot ist, sondern rote Farbe, die als das Kleid erkannt wird, das heißt nicht gefärbte Form, sondern Farbe, durch die Form ausgedrückt ist. Das Rot steht in leuchtender Harmonie zu dem tiefblauen Himmel, von dem sich das Laubgrün dunkel, die warm weiße Haube der Frau hell abhebt. Die Durchbildung der Form ist ungleichartig



LUCAS CRANACH, BILDNIS DES JOH. ST. REUSS,
REKTORS DER WIENER UNIVERSITÄT. 1503
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM



LUCAS CRANACH, FRAUENBILDNIS. 1503
NEUERWERBUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS, BERLIN

und ungleichwertig, wie denn das Ganze nicht von einem erfahrenen, systematisch schaffenden Meister gestaltet, sondern der Natur in leidenschaftlicher Hingebung mit raschem Griff entrissen ist. Dementsprechend ist auch die Malweise gefühlsmäßig bewegt, hier breit tuschend, dort scharf umreißend, im Fleisch aber glasig lasierend auf der durchscheinenden flüchtigen blauen Zeichnung.

Stellen wir uns vor, was Dürer zu diesem Bilde gesagt haben würde: den „Gebrauch" hätte er in Ergriffenheit anerkannt, jegliche „Kunst" aber vermißt. „Kunst" nämlich im Gegensatz zu „Gebrauch" bedeutet in Dürers Sprache: Gestaltung aus Wissen und Erkenntnis. Als nun Cranach, der um 1503 ein genialer Maler war, in Wittenberg eine Werkstatt einrichtete und seine Form auf eine Formel brachte, bedurfte er der „Kunst". Abgedrängt von der Kraftquelle unmittelbarer Naturbeobachtung, konnte er nur vorwärts schreiten auf dem Boden der Erkenntnis. Er aber speiste seinen kunstgewerblichen Betrieb mit Erinnerungen an Blickerlebnisse. Und diese Erinnerungen wurden mit der Zeit immer blasser.

DIE SCHWARZWEISS-AUSSTELLUNG
IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

VON

KARL SCHEFFLER

Diese Herbstausstellung der Akademie ist wieder sorgfältig und zugleich mit einer gewissen Großzügigkeit gemacht worden. Sie ist so gut, wie eine solche Ausstellung heute sein kann. Überraschungen darf man nicht erwarten, weil sich alle in bekannten Gleisen bewegen; was an echten einheimischen Werten aber erreichbar war, ist zusammengetragen, gut gruppiert und geschmackvoll angeordnet worden. Es zeigt sich so im Überblick, daß es in Deutschland nur arrivierte Künstler gibt; selbst die jüngeren Zeichner sind eigentlich schon anerkannt; man kann sich auch darauf verlassen, daß sie sich nicht mehr viel verändern werden. Dieses gibt der Ausstellung etwas Ruhiges und Ausgeglichenes. Die Gegensätze erscheinen einander angenähert. Oberländer, der eben Gestorbene, den die Akademie durch eine kleine Sonderausstellung ehrt, verträgt sich mit den Expressionisten. Er ist sehr gut, und Liebermann ist auch sehr gut; beide sind es aber in so zurückhaltender Weise, daß sie den Lebensraum der andern nicht beeinträchtigen. Die Alten fühlen sich den Jungen überlegen, sind dabei aber duldsam und freundlich; die Jungen fühlen sich den Alten überlegen, lassen sie aber gelten. So sind alle zufrieden, mit sich und den andern; und diese Zufriedenheit überträgt sich auf das Publikum; man fühlt in der Ausstellung wie bei einem Familienbesuch.

Die Oberländer-Wand wirkt auf jedermann, auf Künstler und Laien. Die Besucher halten sich davor am längsten auf. Der nach radikalen Tendenzurteilen angeblich längst Erledigte erweist sich als äußerst lebendig; er feiert fröhlich Auferstehung und gesellt sich damit jenen Künstlern zu, die jeder Zeit etwas Neues, immer aber etwas bedeuten, und die darum historisch werden. Liebermann hat in seiner Eröffnungsrede in starken Worten von ihm gesprochen, vielleicht in zu starken Worten; die Wertschätzung dieses Meisters der romantischen Ironie wird aber jeder Kunstfreund teilen, der große Form auch in der Witzblattzeichnung zu sehen vermag. Schade ist, daß nicht einige der herrlichen Naturstudien ausgestellt werden konnten.

Die große Wand in einem der hinteren Räume, die neue und alte, sehr gut gewählte und gehängte Arbeiten Liebermanns vereinigt, macht einen bedeutenden Eindruck. Es werden die Radierungen des letzten Jahres gezeigt, die in Wannsee entstandenen schönen Gartenpastelle und Zeichnungen, auf denen das Motiv des Enkelkindes mit der Wärterin oft wiederkehrt. Die Wand enthält eine Ausstellung, eine Welt, eine Kunst für sich. Man fühlt auch hier den Geist der Geschichte.

Corinths Blätter, die ebenfalls eine Wand einnehmen, wirken im Ensemble nicht so dekorativ stark, wie sie wirken könnten und wie sie in der Berliner Sezession schon gewirkt haben. Man vermißt eine verständnisvoll wählende und ordnende Hand, die aus Aquarellen, Zeichnungen und graphischen Arbeiten ein schönes Ganze zusammenzubauen imstande gewesen wäre. Das reiche Material ist nicht ins rechte Licht gesetzt.

Besser ist für Slevogt gesorgt worden. Von ihm sind neue und alte Arbeiten in einem kleinen Kabinett vereinigt worden: Aquarelle, die in diesem Jahr in Norderney entstanden sind und die den ganzen Reiz schneller, nach einer Seite jedoch erschöpfender Reiseskizzen haben, Aquarelle von der Trabrennbahn, prachtvolle farbige Zeichnungen aus dem „Ali Baba", Lithographien zum „Königssohn, der sich vor nichts fürchtet" und ältere Zeichnungen illustrativem Charakters. Wie im Abglanz zeigt es sich, wie lebenserfahren und doch heiter die Kunst Slevogts im Ganzen ist.

Auch Käthe Kollwitz zeigt neue Arbeiten in einem eigenen Kabinett. Wieder erweist sie sich als eine charaktervolle Künstlerin. Sie versteht es, sich selber treu zu sein und mit Blättern neuer Art, mit Holzschnitten, dennoch eine gewisse Sensation zu erregen. Oder ist dieser Zug zum Sensationellen, hinter den Schleiern sozialen Mitleids, ein



Grundzug ihrer künstlerischen Natur? Man möchte es glauben, wenn man die Holzschnitte genau ansieht: die Wirkung ist entschieden plakathaft. An Barlach darf man nicht denken, obwohl man vor dessen Schwarzweiß-Blättern immer viel Eklektizistisches doch abziehen muß. Barlach gibt Lebensdichtung, Käthe Kollwitz gibt Tendenz. Barlach erlebt das Menschheitsleid künstlerisch, Käthe Kollwitz erlebt es menschlich sicherlich tief in einem mitfühlenden Frauenherzen, gelangt aber künstlerisch über die von Carrière abgeleitete Manier nie hinaus. Tendenz und Manier gehören ja immer irgendwie zusammen. Käthe Kollwitz hat mit ihrem Pfunde viel besser gewuchert als Hedwig Weiß, die jüngst Gestorbene, die der aus Käthe Kollwitz, Dora Hitz und Maria Slavona bestehenden Gruppe begabter Frauen hinzuzählen ist, und deren Arbeiten die Akademie ebenfalls eine Wand eingeräumt hat. Käthe Kollwitz ist von allen Weggenossinnen am berühmtesten geworden. Der Empfindlichkeit des künstlerischen Gefühls nach aber braucht sich Hedwig Weiß, die kaum Bekannte, vor der erfolgreichen Spezialistin nicht zu verstecken.

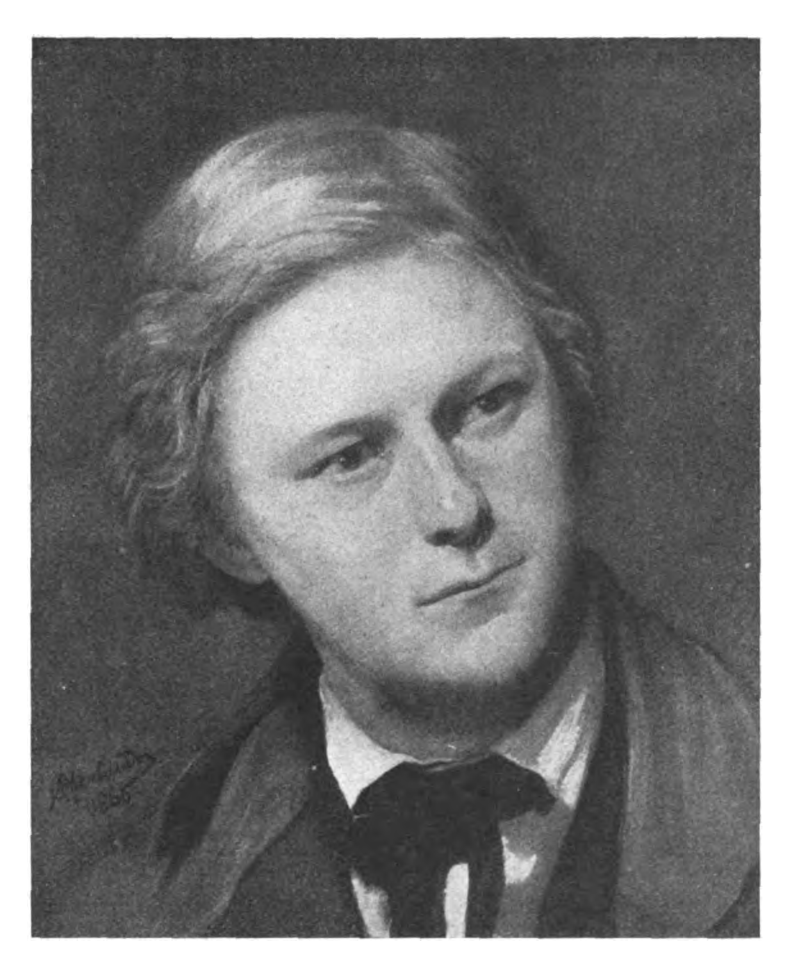
Im großen Quersaal wirken die aus Hell und Dunkel stark aufgebauten Holzschnitte Schmidt-Rottluffs in einer nicht eben geistigen Weise charaktervoll; Kirchners Blätter an der Wand gegenüber — vor allem die Farbenholzschnitte — sind reicher und interessanter, sie wirken malerischer und geistiger, das Prinzip ist darin flüssig geworden. (Eine Ergänzung bildeten gute Aquarelle und Zeichnungen Kirchners, die bei Goldschmidt & Wallerstein ausgestellt waren.) Pechsteins Blätter sind ungleich. Zwei Bildnisradierungen schmeicheln sich durch sinnliche Technik unwiderstehlich ein. Karl Hofer wirkt als Zeichner lebendiger denn als Maler, weil durch die Gerüste seiner Schwarzweiß-Kompositionen mehr Natur blickt. Kokoschkas Bildnislithographien erkennt man auf den ersten Blick, weil diese Bildnisfeuilletons einander so sehr gleichen. Warum gleichen sie einander? Weil der Vortrag wichtiger ist als das Objekt, und weil jeder Vortrag der nicht vom Objekt das Gesetz der Darstellung ableitet, manieristisch wird. Willy Jaeckel ist als Graphiker ein unechter Paraphraseur. Nur seine Bildnisköpfe sind genießbar. Ludwig Meidner zeigt fünf radierte Bildnisköpfe. Sehr virtuos, sehr eigenwillig, im Ausdruck stark „chargiert". Eigentümlich ist, daß die Blätter irgendwie an das achtzehnte Jahrhundert erinnern.

Lithographien von einer spanischen Reise, die E. R. Weiß ausstellt, halten die Mitte zwischen sachlicher Feststellung und künstlerischer Freiheit. Sie sind für eine Reisemappe „Spanien" geeignet. Künstlerisch gefällig muten die Landschaftsaquarelle aus Oberbayern von Wolf Röhricht an. Sie sind zart und elegant hingeschrieben, doch folgt der Pinsel treu einem Natureindruck. Röhricht versteht es geschmackvoll zu sein ohne unwahrhaftig zu werden. Vielleicht ist der Effekt des spiegelnden Sees etwas einseitig ausgenutzt worden. Hans Meid stellt Abzüge von seinen letzten Radierplatten aus. Eine „rastende Reisegesellschaft" und zwei Nachtszenen sind in ihrer saftigen, romantischen Anmut meisterhaft. Curt Herrmann kehrt mehr zum Objekt zurück und rückt dem Kunstfreund damit wieder näher. Georg Kolbe hat von seinen Aktzeichnungen zu viele ausgestellt. Die Handschrift ist zu gleichmäßig, als daß so viele Blätter eine Wirkung tun könnten. Wenige Bildhauerzeichnungen dieser Art, zwischen Plastiken verteilt, sprechen nachdrücklicher.

An Klaus Richters artistischen Illustrationsspuk geht man ohne viel Interesse vorüber; und Mesek kann nicht befriedigen, weil die goyahaften Vorstellungen, die er erweckt, vom Talent, von der Persönlichkeit nicht realisiert werden. Ziemlich ratlos steht man auch vor den Arbeiten von Eddy Smith. Was andere radieren sticht er mit unendlicher Mühe und erstaunlicher Sorgfalt in Kupfer. Ein denkender Zeichner und ein Feinmechaniker der Technik. Seine psychologisch zergliedernde Romantikerkunst hat gute Eigenschaften, doch zerflattert ihm das Ganze, während ihn das Einzelne beschäftigt. G. W. Rößner zeigt mit handkolorierten Radierungen und leichten farbigen Zeichnungen, wie man mit einem eleganten Sprung vom Kunstgewerbe zur freien Kunst hinübervoltigieren kann. Dix ist als Zeichner erfreulicher denn als Maler; er ist freier, steht mehr über dem Stoff und gibt sich lebendiger der schönen Form und seinem Talent hin. Darum erkennt man vor seinen Zeichnungen erst, wie ausbildungsfähig sein Talent wäre. Bernhard Haslers liebevolle Kleindekoration bewegt sich ganz im Typographischen. Sein Gestaltenreichtum interessiert, doch stört eine gewisse barocke Kribbeligkeit. Von Rudolf Großmanns Köpfen war neulich schon die Rede. Seine Porträt-Zeichnungen leiten hinüber zu den Arbeiten der Münchener, zu den zarten Kinderzeichnungen Karl Caspers, zu einigen vortrefflichen Landschaftsaquarellen Seewalds, zu Unolds Holzschnitten und Eberz' Radierungen.

Unter den älteren Mitgliedern der Akademie macht Ulrich Hübner wieder eine gute Figur mit einer Reihe farbiger Landschaften aus Potsdam. In seiner Begabung ist eine solide Verläßlichkeit, ein entschiedener Sinn für Wirkung und ein Naturgefühl, das auf Freudigkeit gegründet ist. Ernst Oppler verrät in seinen Arbeiten Erfahrung, Geschmack und gesellschaftliche Kultur; seine Kunst ist dem Publikum angenehm, ohne daß sie bewußt Konzessionen macht. Peinlich sind die Arbeiten Ludwig Dettmanns, weil entschiedene Gaben da sind, das Gefühl aber an diesen Gaben keinen Anteil hat. Und peinlich sind auch die Anstrengungen Ph. Franks, mittels der Radierung Wirkungen zu erreichen, die an Rubens, an Corinth denken lassen, und die der hausbackenen Anschauung, der Metierhaftigkeit dieses Künstlers ein für alle Mal versagt sind. Otto H. Engel wirkt mit seinen altmodischen, recht phantasielosen, aber ehrlich durchgearbeiteten Illustrationen zum „Grünen Heinrich" wohltätig und echt dagegen.

Über die Plastik ist kaum ein Wort zu sagen. Sie ist sehr nebenbei da. Der „Zorn" von Kolbe war schon ausgestellt; Hugo Lederer zeigt drei gute Bildnisköpfe und einen etwas sonderbaren Stierbrunnen; Milly Steger hat in drei Statuetten auf das schulmäßige Stilisieren verzichtet, dem sie sonst gern verfällt, und ist damit gleich zu bemerkenswerten Resultaten gelangt. Die Kleinplastiken von Haller, Scheibe und Edzard sind bei anderer Gelegenheit schon gewürdigt worden. K. Sch.



ADOLF OBERLÄNDER, PORTRÄT MAX CORREGGIO
GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

ADOLF OBERLÄNDER DER MALER

VON

W. v. ALTEN

Über die Kunst Eugen Neureuthers äußert sich Goethe gegen Eckermann: „Es beschränkt selten ein Künstler sich auf das, was er vermag, die meisten wollen mehr tun, als sie können, und gehen gar zu gern über den Kreis hinaus, den die Natur ihnen gesetzt hat . . . (Neureuther) scheint mit seinen Fähigkeiten gewissermaßen zu spielen, und es geht auf den Beschauer ein Behagen über, welches die bequeme, freie Spende eines reichen Vermögens immer zu begleiten pflegt.“

In der deutschen Kunst, besonders in der des neunzehnten Jahrhunderts, sind die Künstler selten, die nicht anderes und mehr wollen, als ihr Talent ihnen zubilligt. Immer wieder trifft man hier auf Erscheinungen, bei denen zwischen Erstrebtem und Erreichtem ein tragischer Riß klafft. Eine von den wenigen harmonischen, und dadurch beglückenden Künstlerpersönlichkeiten ist Oberländer. Bei ihm hat man die Empfindung mit einem Menschen zu tun zu haben, dem es wohl in seiner Haut ist,

der weiß, was er kann, der seine Grenzen respektiert, und das durch sie abgesteckte Gebiet bescheiden, aber nicht ohne Stolz bearbeitet. Das Sichbescheiden, — Beweis von Klugheit und Selbstkritik —, wäre schon ein nicht geringes und ein künstlerisches Verdienst. Was aber Oberländer zu einer besonderen und liebenswerten Erscheinung macht, ist, daß er einer der wenigen deutschen Maler gewesen, die Anmut haben, und daß Stil und Handwerk bei ihm gleichen Kalibers mit dem Vorwurf sind. Die Tatsache, daß er ein feiner Humorist ist, die man gemeinhin als sein wesentliches und künstlerisch wichtigstes Charakteristikum ansieht, teilt er mit vielen. Und Humor ist mit Nichten ein künstlerisches Verdienst, oft im Gegenteil ein schlimmes Hindernis für die Reinheit der künstlerischen Wirkung. Im Maler Oberländer steckt etwas vom Dilettanten. Nicht, daß seine Malerei dilettantisch wäre, aber das Malen war ihm, der ganz zum Zeichner, zum Karikaturisten aus Beruf geworden war, die Erholung neben der Arbeit, die stille und sehnsüchtige Liebe seines Lebens.

Seine Bilder zeigen sozusagen zwei Stile: die echte Malerei seiner Ölbilder und die kolorierte Zeichnung eines Teiles seiner in Tempera, deren leichte und heitere Art er liebte, gemalten Schöpfungen. Das malerische Handwerk erlernte er in der Pilotyschule, die neben der Diezschen in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, in denen auch Oberländer ihr angehörte, den Hauptanteil an der Ausbildung jener Malergeneration beanspruchen darf, die schon durch die Höhe ihres Niveaus eine Glanzzeit deutscher Malerei gewesen ist. 1865, im Jahre seines Eintritts bei Piloty, gelingt dem Zwanzigjährigen eine Leistung wie das Bildnis Ludwig Correggios. Es ist ein Stück solider Malerei und ein ausgezeichnetes Bildnis, dieser festaufgebaute Kopf, den die scharfe und nervöse Linie des Mundes und die beobachtend zusammengezogenen Augen etwas ungemein Persönliches geben. Dann malt er etwa eine Wirtshausstube, mit spitzweghaften nur erheblich robusteren Originalen bevölkert, in einem tonigen Helldunkel, aus dem einzelne Farben stark hervorglühen. Man wird an Adrian Brower, aber auch an die Ölstudien Wilhelm Buschs erinnert.

Was die Pilotyschule außer ihrem Malenkönnen durch ihre gern verlachten Kompositionsaufgaben nach „Unglücksfällen" lehren konnte, war das Aufbauen eines Bildes. Mochten auch meist recht äußerliche und abgegriffene Mittel verwendet werden, es war jedenfalls eine gute Schulung in der wirkungsvollen Gliederung der Massen. Daß Oberländer es meisterhaft versteht ein Bild zu komponieren, verdankt er nicht zum Wenigsten diesem akademiemäßigen Betriebe.

Der Zeit der Frühbilder folgt eine längere Periode, in der die malerische Tätigkeit zugunsten der Zeichnung in den Hintergrund tritt, um dann im letzten Viertel seines Lebens wieder kräftig durchzubrechen; namentlich, als er 1904 zum Ehrenmitglied der Berliner Sezession ernannt wird, beschickt er regelmäßig deren Ausstellungen.

Er malt Amoretten, die entsetzt vor Gänsen fliehen, die neckisch ein Krokodil umspielen, oder einen Löwen zähmen. Er liebt dieses mächtige und furchtbare Geschöpf. Bringt es zu zarten Kinderkörpern in Gegensatz. Zeigt wie sein kraftvoller Leib ängstlich unter den Zaubersprüchen eines alten Orientalen zusammensinkt, oder — auf dem Bilde der Münchener Pinakothek — melancholisch zu den Füßen des Einsiedlers kauert. Sein romantisches Auge überrascht im Dickicht einen kleinen Faun, der in träumerischem Behagen an einer Traube schleckend am Fuße eines Baumes ruht, auf dem ein Papagei aufgeregt mit den Flügeln schlägt. Kuh- und Schweineherden läßt er breit und satt sich in weitgedehnten Landschaften lagern, einen Bauern einen Ochsen zu Markte treiben, dem er in seinem schmunzelnden und stupiden Behagen verwandt erscheint. Oder er gibt greise Eremiten, die in lieblich frühlingshaftem, echt deutschem Walde inmitten spaßigen Getiers — den Brüdern — ihr beschauliches Wesen treiben. In solch einem Bilde, oder in dem einer alten Bäuerin, die mit bösem Hexengesichte, aus dem hauerartige Raffzähne ragen, einer gemächlich vor ihr die Dorfstraße herunterflatternden Gans nachhastet, steckt mehr Märchenstimmung, als in einem ganzen Märchenzyklus Schwinds. Einige seiner Schöpfungen, wie „Der Riese" von 1913, oder die „Bäuerin mit den eierlegenden Hennen" sind von echter Monumentalität. Wie hier der mächtige Kopf der Frau einer Erscheinung gleich auftaucht, das läßt unwillkürlich an Daumier denken. Oberländer ist ein Romantiker, der seine eigene Romantik schalkhaft belächelt. Man kann seine Kunst weniger als die eines anderen vom

Stoffe trennen, mit dem ihn eine zärtliche Teilnahme voll weltweiser Heiterkeit verbindet, die sich ebenso auf seine Landschaften wie auf seine Tiere, Menschen und Putten erstreckt.

Oberländer ist ein Landschafter vom Schlage der alten Deutschen. Er ist wie sie ein Dichter, der das Unbeseelte beseelt. Er steht in der Reihe, die über Altdorfer und den Meister von Meßkirch des Stuttgarter Heiligen Benedict, über Elsheimer und später über den halb dilettantischen Kolbe, über Caspar David Friedrich, Richter und Schwind, zu Sperl und schließlich zu Thoma führt. Oberländer, der Organistensohn, ist ein musikalischer Maler, der feine und leise Kammermusik spielt. Leicht und schwebend sind seine Fernen, anmutig wie ein Gewebe, — ohne je ins Ornamentale zu sinken, — der Baumschlag, in dessen zartem Frühlingsgrün ein braunrotes Eichhörnchen oder ein bunter Vogel einen lebhaften Farbenfleck bilden. Überraschend ist es, in welchem Maße einige seiner vor der Natur entstandenen Landschaftszeichnungen, die er dann im Gemälde benutzte, Thomaschen Blättern in der Qualität nicht minder als in der Einstellung gleichen.

Oberländer hat den Mut gehabt, er selbst zu sein. So war seine Kunst stets unaktuell. Aber doch haben seine kleinen Bilder nie, auch wenn sie inmitten der Fanfarenstöße einer neuen Zeit in den Ausstellungen am Kurfürstendamm hingen, veraltet gewirkt. Sie hatten sofort eine Art zeitloser Stellung.

Der Maler Oberländer ist nicht populär gewesen, wie es der Zeichner war. Aber was dessen Ruhm, über den Beifall der Zeit hinaus, von ihm unabhängig, ja im Gegensatz zu manchen Elementen, die ihn erzeugten, Dauer verschaffen wird, wird es auch dem des Malers: die Ehrlichkeit gegen sich selbst und die Anmut, mit der er seine Melodie, die klein und bescheiden, aber seine eigene war, zu spielen wußte.



ADOLF OBERLÄNDER, EREMIT IM WALDE
BREMEN, KUNSTHALLE



UNSTAUSSTELLUNGEN

BREMEN

Am 4. November beging der Bremer Kunstverein, der neben dem im selben Jahre gegründeten Münchener Kunstverein der älteste in Deutschland ist, das Fest seines hundertjährigen Bestehens. Er beging die Feier produktiv in der ihm gehörenden Kunsthalle, durch die Veranstaltung einer Ausstellung von Kunstwerken aus bremischem Privatbesitz. Das ist bezeichnend für seine Art zu wirken. Wenn über Kunstvereine in den letzten Jahrzehnten mit Recht viel gespottet worden ist, weil sie so oft ein Nährboden für das künstlerisch Unbedeutende waren, weil zwischen Programm und Tat fast immer ein Widerspruch klaffte, so trifft dieser Spott den Kunstverein in Bremen nicht. Im Gegenteil, er hat in vorbildlicher Weise gewirkt. Früh schon hat charaktervolle private Sammeltätigkeit in Bremen den Grundstock für eine öffentliche Sammlung bereitet, die heute zu den besten in Deutschland gehört; die patrizierhaft denkenden Mitglieder des Kunstvereins haben sodann Weitblick und Liberalität genug gehabt, nach der Gründung einer öffentlichen Kunstsammlung und nach dem Bau der Kunsthalle, in Gustav Pauli einen ausgezeichneten Leiter zu gewinnen und ihm die Freiheit des Handelns zu lassen. Und als Pauli nach Hamburg berufen wurde, haben sie den weiteren Aufbau der Kunsthalle Emil Waldmann übertragen, der im selben Geiste wie Pauli arbeitet und heute der allein verantwortliche Direktor einer Galerie vor allem moderner Kunst ist, die als vorbildlich bezeichnet werden darf und die an dieser Stelle ja ausführlich auch schon gewürdigt worden ist (Jahrg. XXI S. 255). In diesem Aufsatz ist auch näheres nachzulesen über das Verhältnis des Kunstvereins, als Besitzer der Kunsthalle, zum Staat. Zur Feier des Jubiläums war Gustav Pauli aus Hamburg gekommen; auch waren ehemalige Assistenten der Kunsthalle und andere Museumsmänner, die Bremen als Durchgangsstation benutzt haben, gekommen: Hartlaub aus Mannheim, Schäfer aus Köln und Redslob aus Berlin.

Die Ausstellung von Kunstwerken aus bremischem Privatbesitz füllten alle die für wechselnde Ausstellungen reservierten Räume der Kunsthalle und einen Teil der Galerie selbst bis zur letzten Wand. Sie ist ausgezeichnet. Einige der Säle mit modernen Bildern waren so gut, daß man nicht wußte, wo die Sammlung aufhörte und die Ausstellung anfing: die Bilder haben das Gewicht galeriereifer Kunstwerke. Der Wert der Bilder kam um so besser zur Geltung, als Waldmann, der ja einer unserer besten Museumspraktiker ist, wirkungsvoll gehängt hatte. Einige dieser Bilderwände wird man nicht wieder vergessen. Der Raum, in dem Monets „Wärterin an der Wiege" hing, würde in jeder Stadt der Welt Aufsehen machen.

Sehr gut vertreten ist Delacroix in den bremischen Privatsammlungen, auch Renoir ist mit frühen und späten Bildern vorzüglich vertreten, Cézanne mit einer seiner schönsten Landschaften und einem Stilleben, Courbet mit Landschaften und wundervollen Blumenstücken, Daumier mit der „Serenade", Constable mit einer hübschen kleinen Landschaft, Corot mit einer reizenden römischen Ansicht, Sisley mit einer herrlichen Flußlandschaft usw. Eine Seltenheit ist ein sehr schönes Männerbildnis Menzels von 1852; Liebermanns Bilder sind in Bremen mit feiner Einsicht, Trübners Arbeiten mit besonderem kritischem Verständnis und Qualitätssinn gesammelt worden. Die Ausstellung zeigte daneben Bilder von Thoma und Schuch, von Marées, Leibl, Corinth, A. v. Keller, Slevogt, Großmann und von vielen anderen; und alles dieses ist mit kultiviertem Verständnis gewählt und einander angepaßt worden.

Reich sind die Privatsammlungen in Bremen auch an Werken moderner Kleinplastik. Gaul, Kolbe, Haller, Fiori, Edzard u. a. sind mit einer Anzahl ihrer glücklichsten Arbeiten zur Stelle.

Im Bereich der alten Bilder spürte man deutlich die Nähe Hollands und die innere Verwandtschaft mit dem Holländischen. Hervorragende Werke fehlen; doch sind, innerhalb eines guten Niveaus, einige feine Werke von Aert van der Neer, von Jakob Ruisdael, Willem van Aelst, van Goyen, Claes Molenaer u. a. vorhanden. Unter den italienischen Bildern glänzte ein Rundbild von Tioeolo festlich auf.

Es gibt vielleicht keine zweite Stadt in Deutschland, in der sich das Kunstleben so lebendig und doch auch so in charaktervoller Selbstbeschränkung bewegt, keine, die, im Verhältnis ihrer Einwohnerzahl, so reich ist an wertvollen Privatsammlungen, keine, wo ein Kunstverein so schöpferisch zu arbeiten vermag, die eine grundsätzlich und praktisch so gut aufgebaute Kunsthalle besitzt, und die überhaupt in jeder Weise so sehr das richtige „Format" hat. Aus all diesem geht hervor, daß der bremische Kunstverein ein Recht hatte, seinen hundertjährigen Geburtstag sichtbar zu feiern. Seine Existenz ist vorbildlich, die Feier hatte etwas Gleichnishaftes. Man findet einmal realisiert — wie selten geschieht es doch! — was der vortreffliche Paul de Lagarde so ausgedrückt hat: „Menschen müssen wirken als seien sie Institutionen, Institutionen, als seien sie Personen." K. Sch.

BERLIN

Bei Goldschmidt und Wallerstein war im Oktober eine Ausstellung von gut gewählten Aquarellen Kirchners zu sehen. Lange ist Kirchner in Berlin dem Kunstpublikum nicht so lebendig nahe gekommen, wie mit diesen durch Problematik und Absicht wenig beschwerten Blättern.

Im November zeigte derselbe Kunstsalon Aquarelle von Max Kaus und von Alfred Mahlau. Kaus hat sich Heckel in einer freien Weise angeschlossen. Seine badenden Männer und Frauen, im blauen Wasser sich spiegelnd, vor dunklen Baumgruppen sich bewegend, haben etwas sehr Liebenswürdiges, etwas Gefälliges. Noch stärker als an Arbeiten

Heckels denkt man an Ludwig von Hofmann, an ein lyrisch und flüssig gewordenes Deutsch-Römertum, dem der Bildgedanke zu etwas Schmückendem wird. Es ist wahrscheinlich, daß diese Kunst um ihrer Gefälligkeit willen, die aber nicht durch Charakterlosigkeit erkauft ist, Erfolg haben wird. Aquarelle ähnlicher Art und einige große Lithographien (Köpfe, mehr dekorativ als geistig wirkend) waren zugleich bei Ferdinand Möller ausgestellt.

Der Lübecker Mahlau, der zum erstenmal hervortritt, äußert in seinen Aquarellen einen deutschen Eigensinn. Ihn bedroht die Gefahr, daß ein frei spielender koloristischer Drang ihn die Natur aus den Augen verlieren läßt — selbst wenn er davor sitzt. Seine Vorzüge bestehen in einer geistvollen Feinheit der Empfindung, die jedoch nicht ohne Zaghaftigkeit und Spitzigkeit der Handschrift ist, in einem Sinn für die Behandlung der Fläche, der sich freilich besser zeichnerisch als malerisch ausdrücken kann, und in einem Farbensinn — dem Farbensinn eines Zeichners! — der sich vor dem symbolistisch Dekorativen wird hüten müssen. Will man von fern den Charakter — nicht die Qualität — der Mahlauschen Aquarelle aus Holland, von der Insel Sylt, und aus der Umgebung von Lübeck bezeichnen, so könnte man den Namen Herkules Seghers nennen. Damit ist dann auch auf den Charakter des Einmaligen hingewiesen, wozu Mahlau neigt. Je mehr er aber hierzu neigt, um so mehr wird er sich durch Fülle der Begabung und Exaktheit des Könnens über das Recht zu einem künstlerischen Sonderlingswesen auszuweisen haben.

In der Galerie A. Flechtheim waren Bilder von Heinrich M. Davringhausen zu sehen. Daß er Talent hat, beweist Davringhausen mit seinem Selbstbildnis und mit dem Bildnis des Herrn H.; alle anderen Bilder zeigen, in welcher Weise er sein Talent vergewaltigt hat, wie er es programmatisch zum Öldruckmäßigen (in Riesenformaten) zwingt. Malerisch geht auf den Bildflächen gar nichts vor, die Bilder sind von einer Leere und Langeweile, daß man ins Gähnen gerät. Dabei ist das Handwerk von einer Unsolidität, daß die Bilder nicht alt werden können. Aber das ist die poetische Gerechtigkeit. Ein Psychoanalytiker würde sagen: das Unbewußte in Davringhausen verhindert ihn, in stiller Selbsterkenntnis, für die Dauer zu malen.

Bei Ferdinand Möller waren neben den Arbeiten von Max Kaus einige neue Blätter von Ch. Crodel zu sehen, die die gute Meinung, die Crodels Begabung erweckt hat, bestätigen. Den Gefahren des Autodidaktentums — übermäßiger Gebrauch von Fremdwörtern — sucht er mehr als früher auszuweichen. Im Gedächtnis bleibt ein Rhythmus. Friedrich Feigl zeigte farbige Lithographien, die in kräftiger Vereinfachung Stadtbilder aus Prag geben. Daß es gerade Prag ist, mußte man freilich auf Treu und Glauben hinnehmen.

Unter den sonst noch ausgestellten graphischen Blättern fielen wieder einige Bildnisradierungen von A. Degener wohltätig auf. Er wäre der Mann, eine Reihe von Zeitgenossen zu radieren und zu lithographieren, denn er hat einen entschiedenen Sinn für die nüchterne Wahrheit eines Kopfes.

Die „Hirtenlieder" von Partikel wirken etwas dünn in all ihrer Liebenswürdigkeit.

In der Herbstausstellung der Berliner Sezession sieht es melancholisch aus. Der Spiritus ist bis aufs letzte zum Teufel. Man wird mehr noch in der Ausstellung als auf der Straße an die Misere unseres Lebens erinnert. Das beste Bild ist ein Mädchenporträt Corinths. Es ist ein Stück naiver Atelierkunst. Die beiden andern Bilder Corinths, die „Susanna" und die „Geburt der Venus" sind nur begabte, tonschöne Gallerte. Aufmerksamkeit weiß Ernst Fritsch zu erregen. In seiner hart gegenständlichen Malerei ist ein gewisser Sinn für künstlerische Ordnung; er weiß zu beobachten, doch fehlt es (noch?) an Gestaltung. Eugen Spiro hat in Castell moro ein glückliches Landschaftsmotiv gefunden, und hat es mit guter Zusammenfassung der Massen breit und sicher wiedergegeben. Klossowsky ringt mit einer Geduld, die tragische Züge hat, Heckendorf kommt nicht vom Fleck, obwohl Jahr auf Jahr ins Land geht; die andern, die Kohlhoff, Krauskopf, Jaeckel usw. vollenden das Bild eines Ausstellungsraumes, der ebenso am Lehrter Bahnhof in der Juryfreien Ausstellung sein könnte. Über die Plastik ist — leider — nicht ein einziges Wort zu sagen. K. Sch.

JURYFREIE KUNSTSCHAU

Diese Jahres-Ausstellungen werden immer besser. Und je besser sie werden, um so weniger bedeutet für sie das Wort „Juryfrei". In Wahrheit ist es so, daß der Wert dieser Veranstaltungen mit dem vortrefflichen Organisator Sandkuhl steht und fällt. Er ladet ein, hängt, gruppiert und wertet in einer zwar stillen, aber entscheidenden Weise, ihm überlassen namhafte Künstler ihre Werke, weil sie zu seiner Persönlichkeit Vertrauen haben. Die großen Sommerausstellungen werden überflüssig. Dem Bedürfnis genügen die Ausstellungen der Akademie, die Veranstaltungen der Kunsthändler und diese juryfreie Jahresschau. Um so lebhafter bleibt zu wünschen, daß es gelinge, ein besseres Ausstellungslokal zu finden. Wenn die Ausstellung schon gut wirkt in den trübseligen kalten, stimmungslosen Hallen des Landesausstellungsgebäudes, wie gut muß sie dann erst in erträglichen Räumen aussehen. Wenn sie dabei notgedrungen kleiner würde, so käme das der Qualität zugute.

Dem Schweizer H. Huber ist eine Wand eingeräumt worden. Er ist ein ernster Maler, der sich Probleme stellt und auch dann noch interessant bleibt, wenn er sie nur halb löst. Seine Wand macht Eindruck. Hubers Talent (das in seinen Zeichnungen noch reiner zutage tritt) hat, bei aller schweizerischen Verdrücktheit, etwas, das den Betrachter beschäftigt. Eine Thomanatur möchte malfreudig werden wie Renoir es war. Ein ganzer Raum gehört dem schnell berühmt gewordenen Dix. Der erste Anblick seiner sozialen Unnachsichtlichkeiten frappiert stark; beim zweiten Anblick läßt das Interesse schon nach, erscheint die Form schon matt. Schade, daß ein so starkes Talent im Banne des Stoffes steht und nicht zum Künstlerischen gelangt! Wenn er sich keinen Ruck gibt, wird er wahrscheinlich im Symbolismus endigen und untergehen. Ein anderer Raum gehört dem Nachlaß des begabten Konr. Westermeyer und den Arbeiten der verstorbenen Hedwig Weiß. Die Künstlerin ist in der Akademie mit Aquarellen aber besser vertreten; ihre Ölmalerei sieht recht ratlos aus. In allen Fällen ist das Material mit Geschick und offenbar unter großen Schwierigkeiten zusammengebracht worden.

Hier folgen noch ein paar Anmerkungen zu einzelnen Bildern und kleinen Bildergruppen, wie sie, gut gehängt und gruppiert, die Riesensäle bis in die Tiefe des Gebäudes füllen. Degner zeigt einige seiner begabten, aber äußerlich unliebenswürdig anmutenden Ölbilder, Schmidt-Rottluff wirkt auch hier, wie in der Akademie, in einer sozusagen unintelligenten Weise charaktervoll, Freytag fällt wohltätig auf mit einer „Frau am Schreibtisch“ und W. Schmid mit einer amüsant stilisierten „Dame in Rot“. Crodel hat in neuen Bildern wieder die ihm eigentümliche, altdeutsch anmutende Note entwickelt, M. Bloch zeigt ein paar koloristisch gut gearbeitete Landschaftsbilder und Lore Feldberg-Eber stellt sich mit ihren Gartenbildern neben die, die es mit ihrer Kunst am ernsthaftesten nehmen und von den besten Traditionen ausgehen. Schmidt-Heubachs Landschaften neigen in ihrer entarteten Tonigkeit stark zum Dekorativen, der Königsberger Freymuth macht gute Figur, Frau von Zitzewitz zeigt gebildeten Geschmack in einem Mädchenbildnis, und die Wand, auf der Arbeiten Dettmanns vereinigt sind, macht im ganzen einen guten Eindruck, wenngleich es sich auch hier zeigt, daß der Künstler mit seiner Seele unbeteiligt bleibt. Arno Nadel ist mit lebhaften farbigen Bildniszeichnungen vertreten, H. Heuser mit etwas artistisch gezierten variétéhaften Motiven, O. Herbig mit einigen seiner „flotten“ farbigen Zeichnungen, R. Schlichter mit Darstellungen, die zur Auffassung von Dix hinneigen, Waske mit Bildern, die auch dieses Mal wieder gute Ansätze zeigen, aber auf eine Begabung hinweisen, die nicht vom Fleck kommt, weil sie sich nicht in Zucht nimmt. Paul Klee produziert seine Geschmacksspiele, Kandinsky und Feininger sind da, damit das Tüttelchen über dem I nicht fehle, und andere Künstler von mittlerer Tüchtigkeit schließen sich an. Bis sich die Produktion links dann im schrecklich Abstrakten, rechts im ebenso schrecklich Konkreten verliert, rechts im süßen, links im sauren Kitsch.

Unter den Plastiken fallen Arbeiten von Milly Steger wohltätig auf. Porträtbüsten von Sophie Wolff verraten einen lebendigen Blick für das Ganze der Erscheinung, aber nicht für die Einzelform. Akademisch solide und persönlich nuanziert sind die Bildnisbüsten von Macke; stark chargiert aber nicht uninteressant sind die plastischen Arbeiten von O. Krischer.

Neue starke Talente treten, wie man sieht, nicht hervor. Aber man erwartet sie auch nicht. Statt dessen wird eine Ausstellung geboten, die anders als alle andern Ausstellungen zustande gekommen und eben dadurch gut geraten ist. K. Sch.

DRESDEN

Die Galerie Ernst Arnold hat den Tag ihres dreißigjährigen Bestehens zum Anlaß genommen, eine umfangreiche Ausstellung von Kunstwerken der Gegenwart zu zeigen. Herr Gutbier eröffnete die Ausstellung mit einem Rechenschaftsbericht. Er hatte recht, mit bescheidenem Selbstgefühl auf das in drei Jahrzehnten Erstrebte und Erreichte hinzuweisen. Denn die Firma Arnold hat eine Mission erfüllt. Grundsätzlich gehören die Inhaber dieser Kunsthandlung zu jenen Kunsthändlern, die sich einen Platz in der Geschichte der modernen Kunst erobert haben, weil ohne sie das wertvoll Neue nicht so bald zum Erfolg gelangt wäre, weil ohne ihre Hilfe manches Talent die Widerstände des Publikums vielleicht nicht hätte brechen können. Herr Gutbier hat für Dresden Außerordentliches getan, seine Ausstellungen sind für ganz Sachsen vorbildlich geworden, und es reicht sein Einfluß sogar bis nach Berlin hinüber. Darum ziemt es sich, des Jubiläums auch hier zu gedenken und auf die Verdienste der Firma um das Kunstleben der Gegenwart ausdrücklich hinzuweisen. Um so mehr als auch dieses Mal wieder produktiv gefeiert worden ist: mit einer Ausstellung. Es wäre an sich schon eine Tat, in einer Zeit, die das Ausstellungsleben lähmt, eine so umfangreiche und gute Ausstellung moderner Kunst zustande zu bringen; die Tat wirkt um so sympathischer, als sie ihre Entstehung dem Grundsatz verdankt, durch neue Leistung auf frühere Leistungen hinzuweisen.

Die Ausstellung ist vortrefflich. Sie enthält grundsätzlich nichts, was nicht auch in Berlin schon zu sehen gewesen wäre, sie schließt sich — bewußt! Gutbier betonte es in seiner Rede, — den Veranstaltungen der Akademie und der Sezessionen an. Dresden bekennt sich damit zu Berlin. Das gereicht der Ausstellung zum Vorteil. Man findet Bilder aller namhaften Maler zwischen Liebermann und Chagall. Das schönste Bild ist ein im Sommer 1923 entstandenes „Kind mit Wärterin auf der Gartenbank“ von Liebermann, es ist eine Klasse für sich. Corinth ist mit einer Reihe neuerer Bilder gut, Slevogt im Verhältnis numerisch etwas schwach vertreten. Es erfreuen zwei Landschaften von Waldemar Roesler, weil man den Werken dieses echten Talents so selten in Ausstellungen noch begegnet. Ulrich Hübner zeigt einige seiner schwungvoll gemalten Landschaften, Lesser Ury zwei ältere Landschaftsstimmungen, Pascin einen Mädchenakt, Purrmann ein sitzendes Mädchen, Orlik ein Damenbildnis und mehrere Stilleben und Kirchner ein Blumenstilleben. Man sieht daneben charakteristische und gut gewählte Arbeiten von Pechstein, Schmidt-Rottluff, Kokoschka, Chagall, Otto Müller, Karl Hofer, Freymuth, Heckel, Röhricht, Großmann, Beckmann, Jaeckel, Partikel und vielen anderen — um mit Hilfe dieser Namen nur ungefähr eine Vorstellung von dem Charakter der Ausstellung zu geben. Für die Plastik repräsentieren gute Namen wie Kolbe, Fiori, Klimsch, Sintenis und Haller. Von Gaul ist die erste, kleine Fassung des Menschenaffen da.

Man darf sagen, daß die Galerie Arnold mit dieser Ausstellung den Dresdenern im kleinen eine Übersicht zu geben bemüht war, wie sie in Berlin alljährlich von der Akademie gegeben wird, seit Liebermann Präsident ist. K. Sch.

CHRONIK

BERNT GRÖNVOLD †

Im fünfundsechzigsten Lebensjahre ist der Norweger Bernt Grönvold gestorben, der Deutschland so sehr liebte, daß er die meiste Zeit bei uns in Berlin wohnte und sogar, wie ein Deutscher von Geburt, auf Berlin und Deutschland schalt. Er war Maler gewesen, hatte der Diezschule angehört und respektabel gemalt. Dann aber gab er es auf, weil er mehr von der Kunst verstand als für sein Malen gut war, und wurde Sammler. Er hatte das Glück — man muß vielmehr sagen: das Talent — in Bozen den ganz vergessenen Hamburger Maler Wasmann wieder zu entdecken. Entdeckungen anderer Art — die beiden Rohden, Emil Janssen, Hans Beckmann — kamen hinzu, und Grönvold konnte den Deutschen ein wesentliches Stück ihrer eigenen Kunst zurückschenken. Darin war er seinem Landsmann Andreas Aubert verwandt, der sein Leben in den Dienst der Erweckung Caspar David Friedrichs gestellt hatte. Grönvold war im Grunde seines Wesens ein großer Menschenfreund. Eine religiöse Natur. Aber er war es in schrulligen Formen. Er hatte viel von jener schöpferischen Vernarrtheit, die zum Wesen des einseitigen Sammlers und Entdeckers gehört. Zunächst teilte er die ebenfalls von ihm aufgefundene Selbstbiographie Wasmanns in einer so teuren Ausgabe mit, daß sie nur einem ganz kleinen Kreis zugänglich wurde. Auch war es sehr schwierig, von ihm die Erlaubnis zur Reproduktion seiner Bilder Wasmanns zu erlangen. Er behandelte Wasmann als seinen eigensten Besitz und war dann doch enttäuscht, wenn sich nicht alle Welt für ihn interessierte. Unzufrieden ging er umher, schalt die Deutschen traditionslos, feilte boshaft witzige Aussprüche und beschäftigte sich, beschäftigungslos, so sehr mit dem einen Interesse, daß er daneben kaum ein anderes noch sah. Im Berliner Kunstleben war er eine bekannte und höchst charaktervolle Gestalt. Er war eines der immer seltener werdenden Originale, in der Erscheinung, im Fühlen, im Denken und in der Art sich zu äußern. Mit einiger Neugier sieht man nun den Bestimmungen entgegen, die Grönvold testamentarisch über seine Sammlungen, vor allem über seine Bilder von Wasmann, Rohden, Leibl, über seine Zeichnungen von Menzel, Keen usw. getroffen hat. Der Berliner Nationalgalerie hat er bekanntlich eine große Leihgabe weggenommen und sie der Hamburger Kunsthalle gegeben, weil Curt Glaser in „Kunst und Künstler" eine die Sammlung charakterisierende Bemerkung (eines anderen) bei einer Kritik Wasmanns zitiert hatte. Er war, wie alle berufslosen Menschen, die sich künstlich eine Tätigkeit machen, sehr eigensinnig und sehr schwer zu behandeln; er war in einer sanften, versöhnlichen Art bissig. Lichtwark merkt von ihm an: „Es tut ihm wohl, sich gekränkt zu fühlen." Man möchte ihn jenen geistvollen Konservativen vergleichen, die es in der Wirklichkeit gar nicht gibt, die Fontane aber mit großem Behagen oft gezeichnet hat. Der ganze Mann war eine wandelnde Anekdote. Man könnte sich vorstellen, daß die Trauergesellschaft, die seinem Sarg folgte, indem sie von ihm, von seinen Taten und Werken sprach, unversehens in eine heitere Stimmung verfallen ist, daß manches hübsche kleine Geschichtchen erzählt, und daß sogar leise gelacht worden ist. In diesem Lachen ist dann aber nicht Leichtfertigkeit gewesen, sondern nur herzliche Anerkennung, Achtung und Dankbarkeit. Es ist ein Lachen gewesen, das besser ist als eine pathetische, alle Verdienste aufzählende Grabrede; denn es beweist, daß mit Bernt Grönvold ein, trotz seiner altväterischen Tracht, sehr lebendiger Mensch gestorben ist, daß die Erinnerung an ihn lebendiger macht, und daß er uns eigentlich gar nicht gestorben ist.

K. Sch.

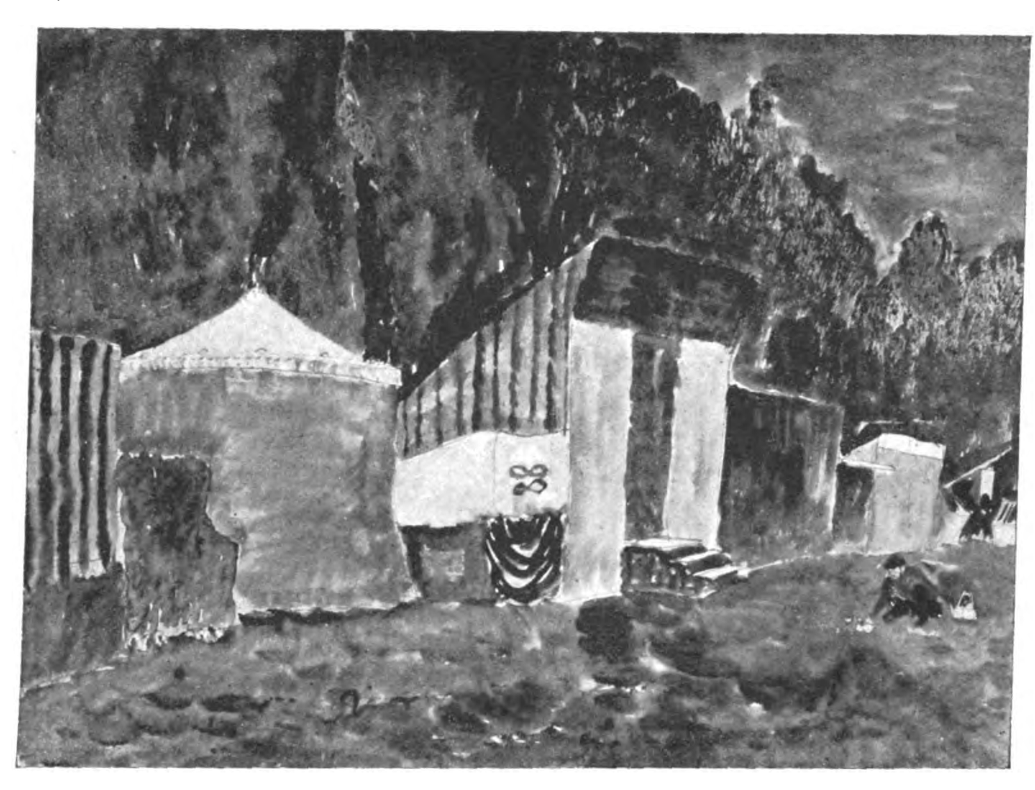
NEUE BÜCHER

Gustav Schiefler, Max Liebermann. Sein graphisches Werk. Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1923.

Schieflers unentbehrlicher Katalog sieht in der dritten Auflage anders aus als in der ersten, die 1906, und in der zweiten, die 1912 erschienen ist. Nicht nur, daß die vielen seit 1912 erschienenen Arbeiten Liebermanns angefügt, und die Liste dadurch auf mehr als das Doppelte vergrößert ist, nicht nur daß die Angaben über die Zustände der schon in den älteren Auflagen verzeichneten Radierungen berichtigt sind: Lichtdrucknachbildungen aller Radierungen und aller Steindrucke sind auf eingeschalteten Tafeln beigegeben. Eine erfreuliche Neuerung, ohne die es recht mühsam wäre, ein Blatt — nach der Beschreibung allein — aufzufinden, zumal da es im „Werke" Liebermanns so viele Darstellungen gibt, namentlich unter den Selbstporträts, die sich wenig von einander unterscheiden.

Die Einrichtung des Katalogs erfreut durch Übersichtlichkeit. Die Blätter sind in der Folge der Entstehung verzeichnet, Radierungen und Steindrucke durcheinander; die Holzschnitte sind abgetrennt, in einen Anhang verwiesen und nicht abgebildet. Die essayartige „Einführung" ist der zweiten Auflage entnommen.

Schieflers Hauptleistung besteht in der sorgfältigen Registrierung der „Zustände" und Mitteilungen über Ausgabe und Erscheinungsweise eines jeden Blattes. Nur ein Sammler vermochte diesen Subtilitäten so viel ernste Aufmerksamkeit zu schenken, wie zu der äußerst genauen Kennzeichnung der Probedrucke nötig war. Zumeist sind die



ALFRED MAHLAU, RUMMELPLATZ. FARBIGE ZEICHNUNG
AUSGESTELLT BEI GOLDSCHMIDT & WALLERSTEIN, BERLIN

nur in einem Exemplar oder in wenigen Exemplaren erhaltenen Zustandsdrucke mit Angabe des Ortes, wo sie sich befinden, notiert. Früher, als Liebermanns Kunst noch nicht so eifrig wie jetzt gesucht wurde, sind viele dieser Seltenheiten in öffentliche Kabinette gelangt, namentlich in das Dresdener und Berliner Kupferstichkabinett, dank dem Sammeleifer, den Max Lehrs entfaltete, in jüngerer Zeit aber wurden sie fast ausschließlich von einem übermächtigen Privatsammler, von Herrn Dr. Stinnes in Köln, aufgenommen, mit dem die öffentlichen Institute längst nicht mehr in Wettbewerb treten können.

Grundsätzlich sollten nur Veränderungen der Platte vermerkt werden, deren sichtbare Kennzeichen mit Worten zu beschreiben sind. Unter den üblichen römischen Ziffern verzeichnet Schiefler in der Tat nur wirkliche „Zustände", mit a und b fügt er aber Abdrucksgattungen ein, die nicht voneinander zu unterscheiden sind, soweit nicht etwa Papiersorte oder handschriftliche Bezeichnung als das charakteristische Merkmal angegeben wird. Man findet zum Beispiel unter Nr. 107 III als b „signierte Vorbehaltsdrucke des Künstlers" als c 1 „vom Künstler signierte Vorzugsdrucke". Mit solchen Unterscheidungen ist in der Praxis nichts anzufangen. Vermißt wird die Angabe, welchen Zustand die Reproduktion wiedergibt. Zur Erleichterung der Übersicht wäre die Jahreszahl auf jeder Seite erwünscht.

Im ganzen steht Liebermanns „Werk" in diesem Bande wie ein Baum da, dem immer breitere Jahresringe zugewachsen sind. Und die Übersicht, die Text und Abbildungen gewähren, ist umso willkommener, als bei der ausgedehnten Produktion und den gesteigerten Preisen die Reihe der Originaldrucke schwerlich irgendwo lückenlos zugänglich sein dürfte. Max J. Friedländer.

Max Sauerlandt, Deutsche Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts. 124 Abbildungen nebst einer Einleitung und einem Verzeichnis der Lebensdaten der bedeutendsten Modelleure der deutschen Porzellanmanufakturen. Marcan-Block-Verlag, Köln.

Wer vor der Aufgabe steht, aus der übergroßen Zahl deutscher Porzellanfiguren des achtzehnten Jahrhunderts eine kleine Auswahl charakteristischer Proben zusammenzustellen, wird alles ausschalten, was dem innersten Wesen des Porzellanstils widerspricht, in erster Linie jene Gebilde, deren Formgedanke nicht aus dem Material heraus geboren ist, die nichts anderes darstellen als Großplastik in Miniaturformat, gleichviel, ob sie nach monumentalen Werken verkleinert oder eigens für Porzellan geschaffen sind. Er muß ferner alles ausscheiden, was ins Kuriositätenkabinett oder in eine Spezialitätensammlung hineingehört.

Sauerlandt hat die Grenzen in seinem Werk, dem er eine fesselnde, allgemein orientierende Einleitung vorausschickt, etwas zu weit gesteckt. Manches wäre besser durch anderes ersetzt worden: der Meißener Kriegselefant von Kändler, die große Statuette Augusts III. nach Silvestre, die beiden Gellertdenkmäler, deren eines nur eine Verkleinerung des Marmororiginals von Schlegel, deren anderes eine recht schwache Leistung von Kändler aus dem Jahre 1775, kurz vor seinem Tod, darstellt. Von dem Höchster Modell-

meister Melchior hätten sich auch charakteristischere Arbeiten finden lassen als die spielenden Kinder, die alte Kokette und die beiden antikisierenden Figuren der knienden Omphale und Danae. Wieviel ursprünglicher und reizvoller sind die derben verkleideten Amoretten des Berliners Reichardt aus der Fabrik von Wegely! Sie können als typische Beispiele für einen ganz unakademisch-naiv empfundenen Porzellanstil gelten. Dazu gehören auch die Fürstenberger Komödianten von Feilner, die primitiven Ludwigsburger Ballettänzer, vor allem aber die Mehrzahl der Fuldaer Figuren, die trotz mancher Schwächen in der plastischen Durchbildung einen echt keramischen Stil aufweisen, der durch eine unvergleichlich gewählte Staffierung erst recht zur Geltung kommt. Sauerlandt bildet zwei Fuldaer Komödianten ab, die mit ihren elastisch federnden Bewegungen und lebhaften Gesten an allermodernste Richtungen gymnastischer Tanzkunst erinnern. Statt der kretinhaften Limbacher Kostümfiguren als Jahreszeiten würde man lieber die ausgezeichneten Gruppen sehen, die die gleichen Allegorien verkörpern. Die geschmackvolle Ausstattung des Buches in zartblauem Pappband ist ein trefflicher Beweis dafür, daß, der Not der Zeit entsprechend, auch ohne großen Aufwand Gutes geleistet werden kann. S. v. C.

Im Verlage R. Piper & Co. in München sind neuerdings einige Reproduktionen nach Gemälden erschienen, die wohl das Äußerste darstellen, was man von der farbigen Wiedergabe von Ölgemälden überhaupt erwarten kann. Der Schwierigkeiten, die sich einer solchen Aufgabe entgegenstellen, werden sich die Herausgeber wohl bewußt sein. Es kann sich selbstverständlich nur um einen Annäherungswert handeln. Dieser aber ist sehr hoch. Die farbige Erscheinung der meist originalgroßen Reproduktionen kommt dem Urbild sehr nahe und ist jedenfalls, für sich genommen, auf das Feinste abgestimmt. Die Plastik der Pinselstriche ist erstaunlich gut wiedergegeben, sodaß die Reproduktion unter Glas und Rahmen das Original vorzutäuschen imstande ist und jedenfalls dem Kunstfreunde ungefähr denselben Ersatz bietet, wie die meisterlichen Reproduktionen von Zeichnungen und Drucken. Unsere Großeltern hängten sich Kupferstiche nach ihren Lieblingsmeistern an die Wände und wir werden — der Not der Zeit gehorchend, ihrem Beispiel folgend — solche Reproduktionen rahmen.

Das Programm der Reihe, die bisher erschienen ist, umfaßt Altes und Neues und spiegelt den Geschmack des Herausgebers Meier-Graefe, das heißt, den Geschmack des kultivierten Sammlers, der an der Grenze der problematischen Gegenwart Halt macht. Cranach, Dürer, Rembrandt begegnen sich hier mit Rubens, Poussin, Boucher, Renoir, Marées, Cézanne und van Gogh. Mit einigem guten Willen könnte man dieselbe Entwicklungslinie aufspüren, die Marcel von Nemes leitete — auch dasselbe Gefühl für Qualität. Gustav Pauli.

„Piero della Francesca", ein Bilderwerk mit einführendem Text von Hans Graber, ist in neuer, wohlfeiler Ausgabe im Verlag von Benno Schwabe in Basel soeben erschienen. Achtundsechzig vorzügliche Tafeln geben die dem Meister unzweifelhaft zuzuschreibenden Gemälde, aber nicht nur in Gesamtdarstellungen, sondern auch in ausgezeichneten Teildarstellungen von Einzelheiten, und machen uns dadurch wirklich vertraut mit diesem, aus äußeren und inneren Gründen bisher allzu unbekannten Meister des Quattrocento.

Der begleitende Text enthält sich bewußtermaßen aller historisch-kritischen Erörterungen, und gibt — außer einigen sachlichen Nachrichten über Leben und Arbeit des Malers — zu den Bildern dasjenige an Gegenständlichem, sei es geschichtlicher, sei es legendarer Natur, was den Zeitgenossen völlig geläufig und also leicht ablesbarer Inhalt der Bilder war.

So tritt das Werk des Piero della Francesca in aller Unmittelbarkeit vor uns, und siehe, es ist höchst lebendig. Wir sprechen heute viel von Wandmalerei, Monumentalmalerei, architektonischem Bildaufbau, und tragen eine echte Sehnsucht darnach. Hier ist ein Monumentalmaler von reinstem Wesen; alles in diesen Fresken, von der Komposition bis zur letzten Gesichtslinie, ist architektonisch aufgebaut, dabei höchst gegenständlich und lebensvoll. Dies allein schon macht es wert, sich mit ihm zu beschäftigen. Man bedauert nur, nicht zugleich in den Farbaufbau dieses in unseren Museen nicht vertretenen Meisters eindringen zu können.

Zu der im Text wiedergegebenen Nachricht Vasaris, Piero sei auch Architekt und der Erbauer einiger Häuser in seiner Heimatstadt Borgo gewesen, möchte ich anmerken, daß er wohl einige Häuser gebaut haben mag, daß es aber wohl gelingen würde, gerade aus seinen Bildern zu beweisen, daß er zwar als Kind seiner Zeit ein vortrefflicher Architekturmaler, aber kein Architekt war. Ihn aber als einen der bedeutendsten Monumentalmaler, in dem von uns heute ersehnten Sinne des Wortes, kennen zu lernen, gibt das vorliegende Werk vortreffliche Hilfe. Otto Bartning.

Wilhelm von Bode und Ernst Kühnel, Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. 3. verbesserte und vermehrte Auflage. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1922.

Die Arbeit bleibt die brauchbarste Monographie über die Blütezeit der Knüpfteppiche unter Ausscheidung aller späteren Erzeugnisse. Das vorsichtige Werk liegt in neuer Gestalt da. Die Abbildungen sind jetzt vom Text getrennt, wodurch man zu eigenen vergleichenden Beobachtungen eingeladen wird. Der höchst durchsichtige Text läuft nun noch geschlossener ab. Außerdem sind neue wichtige Beispiele ins Abbildungsmaterial aufgenommen. Besitzangaben sind auf den neuesten Stand gebracht und der Text ist oft verbessert und erweitert. F. Roh.

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. NOVEMBER, AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



ERNST LUDWIG KIRCHNER, BALTVIEHWEIDE

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN



ERNST LUDWIG KIRCHNER

ZU DER AUSSTELLUNG SEINER GEMÄLDE BEI PAUL CASSIRER

VON

CURT GLASER

Der Kampf des Künstlers mit der Welt ist der Kampf ewigen Vorwärtsdranges mit der Trägheit stetigen Beharrens. Es ist das Schicksal des Künstlers, daß er morgen die Freunde verlassen muß, die er gestern erworben hat, weil nicht viele willens sind, ihm auf dem Wege zu folgen, der ihm von einer inneren Stimme gewiesen wird. Aber dies erst ist der Prüfstein echter Künstlerschaft, ob sie die Stufen der Lebensalter durchmißt, die vom Werden zum Vergehen allem irdischen Wesen auferlegt sind, ob der Quell schöpferischen Erlebens stark genug ist, jedem Abschnitt des Daseins die neue künstlerische Form zu zeugen.

Kirchners Kunst hat diese Prüfung bestanden, da ihr Schöpfer vom Jüngling zum Manne reifte. Sie erfuhr eine tiefgreifende Wandlung gleich dem Menschen, der als ein Todkranker, fast als ein Sterbender in die Schweizer Berge hinaufgetragen wurde, um an sich das Wunder der Auferstehung zu erleben. Es ist nicht leicht, Ursache und Wirkung zu scheiden, aber es will scheinen, als habe der Künstler die Großstadt fliehen müssen, die er mit allen Nerven erlebt hatte, als habe er die reinere Luft und die stärkere Natur gebraucht, um die neue Flamme in sich zu entzünden, die den siech gewordenen Körper zu einem zweiten Dasein erweckte.

Eine erstaunliche Wandlung hat sich vollzogen, seit Kirchner in der Einsamkeit der Berge die Schaffenskraft wiederkehrte und dem Wiedergenesenen eine Zeit reicher Ernte erblühte. Kirchner hatte in den Jahren, die er in Berlin verbrachte, dem Leben der Großstadt künstlerischen Ausdruck gesucht. Ein Mensch, der mit allen Fasern die

Wirklichkeit erlebt, in die er hineingestellt ist, hatte er mit dem Zauberstabe malerischer Verklärung die Alltäglichkeit der Straße, das Tingeltangel, das Café in bildnerische Symbole umgedeutet. Er malte nicht das Abbild einer Wirklichkeit, sondern er schuf ihr Gleichnis, er formte die Summe täglichen Schauens neu aus der Tiefe des Erlebens, gab etwas, das wahrer ist als die Wirklichkeit, weil es zusammenschauend das Bleibende im Vorübereilen des Augenblicks erfaßt.

Der Maler der Großstadt, der bestimmt schien, der Maler modischer Eleganz zu werden, fand sich wieder in einer unberührten Natur, in der reinen Luft der Berge, der Spiegel seiner Seele reflektierte das Bild einer neuen Umwelt, und unter seinen Händen entstand das Gleichnis der anderen Wirklichkeit, seine Kunst reifte von jünglinghafter Zartheit zu starker Männlichkeit. Wieder ist es nicht gesehene, ist es geträumte Wirklichkeit, die Kirchner formt. Er gibt nicht einen Ausschnitt, wie ihn die Linse der photographischen Kamera erfaßt, jenes Apparates, der scheinbar getreu dem menschlichen Auge nachgebildet ist, aber nur dem äußeren Sehorgan, das tot ist ohne die Beseelung des Geschauten im inneren Erleben, — was Kirchner gestaltet, ist jenes Gesamtbild, nicht die Aufnahme eines zufälligen Momentes, sondern das Ergebnis langer Wanderungen und inhaltreicher Stunden. So erwuchs, wie einst das Bild der Großstadt, unter seinen Händen, nach Jahren täglichen Schauens das gleichnishafte Abbild einer Landschaft, deren Teile zu neuem Zusammenhang gebunden, in der Rhythmik überzeugender Bildhaftigkeit symbolhaft suggestive Kraft gewinnen. Alle Einzelmotive, die Kühe in ihren typischen Haltungen, der Hirt, die Wiese, die Bäume, die Berghöhen und Schneegipfel sind mit einer naiv dem Eindruck hingegebenen Freude am Schaubaren gestaltet, aber aus allen diesen Teilen wächst ein vielgliedrig neues Ganze zusammen, es entsteht ein Raum, nicht durch Eintiefung der Fläche mit perspektivischen Künsten, nicht indem durch schwindenden Größenmaßstab Entfernung vorgetäuscht wird, sondern durch rhythmische Führung von Linien und Stufung von Farben, die ein Gleichnis räumlichen Daseins schaffen, in dem nicht ein Stück Natur im Ausschnitt, sondern die Ganzheit dieser Welt der Berge sich zu spiegeln scheint.

Kirchner hat die Alpen im Bilde gestaltet. Aber es war nicht sein Ehrgeiz, ein Landschaftsmaler zu werden, da er, wie einst mit den Häusern der Großstadt ihre Bewohner, so nun mit den Bergen die Menschen erfaßte, die sie bevölkern. Und wie immer der Mensch am reinsten sich im Menschen spiegelt, so findet Kirchner, der im Grunde immer sich selbst darstellt, da er darstellt, was ihn zu innerst bewegt, den stärksten Ausdruck seiner Kunst, wo es ihm gelingt, die menschliche Gestalt vollends zu meistern.

Wie die Natur, in der sie leben, so haben die Menschen, die sie bevölkern, sich von Grund auf gewandelt. Es ist ein weiter Weg von den kränklichen Geschöpfen der Großstadtjahre mit dem aufreizenden Blick weit geöffneter Augen zu der innerlichen Verhaltenheit der schweigsamen Menschen, denen Kirchner in den Bergen begegnete. Es ist eine andere Welt, diese Welt der Hirten und Bauern, aber es ist mehr noch eine andere Künstlerschaft, die in diesen Geschöpfen, die in der gelösteren Natur ihrer Gestalten Ausdruck gewinnt. Die Züge eines Gesichtes sprechen nicht mehr ihre eigene Sprache, sondern der Bewegungsrhythmus einer Gestalt begreift in sich den Ausdrucksgehalt ihres Trägers, Dumpfheit des Schattens lagert über diesen Menschen, die von einer übermächtigen Natur zu Boden gedrückt scheinen.

Wie das Erlebnis seiner Kunst, so hat die Form sich gewandelt, in der Kirchner ihm Gestalt verleiht. Der Zeichner wurde zum Maler. Die Farbe, die ehedem nur eine geschmackvoll genützte Bereicherung des linearen Gerüstes bot, wird zum unmittelbaren Träger der Bildgestalt. In der Vorliebe für bestimmte farbige Zusammenklänge, für gebrochenes Grün, für ein bestimmtes Rosa scheint der alte koloristische Geschmack gewahrt. Aber war früher eine mehr teppichhaft flächige als raumhaft bildliche Wirkung angestrebt, so sind die neuen Bilder nicht mehr koloriert, sondern aus Farben gebildet. Die Farbe ist das wesentliche Element der Bildrhythmik, indem aus einem eigentümlichen Akkord wie in einer musikalischen Harmonie mit Schwebungen und Obertönen ein melodischer Zusammenklang entwickelt wird.

Auch Kirchners Farbe ist mehr Symbol als Abbild des Wirklichen. Auch sie entstammt der Sphäre schöpferischer Phantasie und ist sinnvoll allein in den Zusammenklängen der Töne zu der Einheit

des Bildganzen. Die rhythmisch bewegte Gruppe zweier großer Gestalten vor lichter Schneelandschaft ist in zarte Töne von Hellblau und Rosa zu durchsichtigem Gelb getaucht, das große Bild dreier Badender zwischen Felsen ist ganz auf Gelb und Orange aufgebaut, eine Waldlandschaft etwa auf den Dreiklang von Violett zu Blau und Grün gestimmt. Die Art solcher farbiger Harmonien steht in enger Beziehung mit dem schwingenden Rhythmus der in reichen Schiebungen einander umgreifenden Formen. Und es zeigt sich die entgegengerichtete Tendenz auf Vereinfachung und Intensivierung, wenn ein im letzten Jahre entstandenes Bild italienischer Arbeiter auf die komplizierten Formbewegungen ebenso wie auf die zarten Farbnuancierungen verzichtet, wenn eine Gruppe in einfachen Vertikalen gebaut, die Farben ungebrochen und stark nebeneinandergesetzt werden, wenn endlich die Stimmung aus jener Dumpfheit befreit ist, in der des Künstlers Geschöpfe bislang versponnen waren.

Es ist eine eigentümliche Größe in dem Bilde erreicht, eine Größe, die nichts mit dem realen Maßstab zu tun hat, die Gestalten haben Gewicht und Volumen, obwohl nicht anders als in den frühen, teppichhaften Gemälden der reinen Fläche an keiner Stelle Gewalt angetan ist. Das Bild ist das jüngste unter den Arbeiten, die in der großen Ausstellung bei Paul Cassirer gezeigt wurden, und es scheint einen Weg zu weisen, auf dem manches wird preisgegeben werden müssen, was den Reiz der Schöpfungen dieses reichen Jahrfünfts ausmachte, das etwa die Jahre 1918 bis 1922 umspannte. Aber wie alles Leben Vernichtung ist, so will Kunst stete Verjüngung, und es ist das Los des Schaffenden, zugleich ein Zerstörender zu sein.



ERNST LUDWIG KIRCHNER, BAUERNMITTAG
AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN



DIE MARMORGALERIE

DAS WIENER BAROCKMUSEUM

VON

HANS TIETZE

Wieder ist für unsere Generation die Frage nach Sinn und Berechtigung des Kunstmuseums gestellt. Vielen scheint in diesem Begriffe eine unnatürliche Verbindung eingegangen; sie lehnen sich gegen eine Einrichtung auf, die aus seinen natürlichen Lebensgründen reißen muß, was dargestellt werden soll, die also tötet, um lebendig zu machen. Es sind harte Worte über das Museum gefallen, das man bestenfalls als notwendiges Übel gelten läßt, als Materialsammlung, aus der sich jeder an wissenschaftlicher oder künstlerischer Anregung holt, was er braucht. Diese negative Auswirkung des Museums hängt mit der Einstellung des neunzehnten Jahrhunderts zusammen, das unseren Museumstyp geschaffen und, wie es scheint, in allen Möglichkeiten erschöpft hat. Das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft, dessen wechselnde Spannung seit den Wunderkammern der Renaissance und den Schloßgalerien des Barock den Musealbegriff beherrschte, hat sich stark zugunsten der Wissenschaft verschoben; für die Kunst hat dieser Typus — wie die gleichzeitige Denkmalpflege — hauptsächlich mittelbar gewirkt. Das Museum des neunzehnten Jahrhunderts hat in einer bewunderungswürdigen Weise

Anmerkung der Redaktion: Alle Abbildungen sind mit Erlaubnis des Kunstverlags Anton Schroll & Co., A.-G., Wien, reproduziert worden.

gesammelt und katalogisiert — systematisch, erschöpfend, objektiv — und so zahllose Werke aller Kunstkreise vor Untergang und Zerstreuung gerettet und vertiefter Erkenntnis zugänglich gemacht; es hat — konservierend und aufstellend — getrachtet, den Objekten ihre ästhetischen Werte zu erhalten, aber nur tastend und in vereinzelten Fällen an das Herausholen neuer Werte gedacht. Jedes Museumsstück ist ästhetisch isoliert, auf sich selbst gestellt, bestenfalls vermeidet die Umgebung grobe Störungen. Diese Auflösung in zahlreiche untereinander kaum zusammenhängende Einzelbestandteile macht das landläufige Museum so unbefriedigend; es zerstreut, statt zu sammeln, die Eindrücke, die es vermittelt, klingen nicht zu einer starken einheitlichen Stimmung zusammen. Der Ruf nach dieser Ganzheit liegt fast allen musealen Reformplänen zugrunde; das Verlangen nach Trennung von Schau- und Studienräumen, der Wunsch nach Konzentrierung der höchsten Leistungen an einer einzigen Stelle, die utopischen Ideen über Schaffung von Nationalmuseen außerhalb der aufreibenden Geschäftigkeit der großen Städte — dem Festspielhausgedanken des Theaters nachgebildet —, die Sehnsucht, den musealen Gedanken breit und mächtig im Sozialen zu verankern, all dies sind Ausdruck des gleichen Triebs zum Ganzen, des gleichen Heimwehs, das ja auch der ins Individuelle und Überindividuelle zerfaserten modernen Kunst eine Stätte schaffen möchte, dort wo ein Volk lebt und sich leben fühlt.

Viele Ansätze innerhalb der musealen Tätig-



DER GROSSE MARMORSAAL



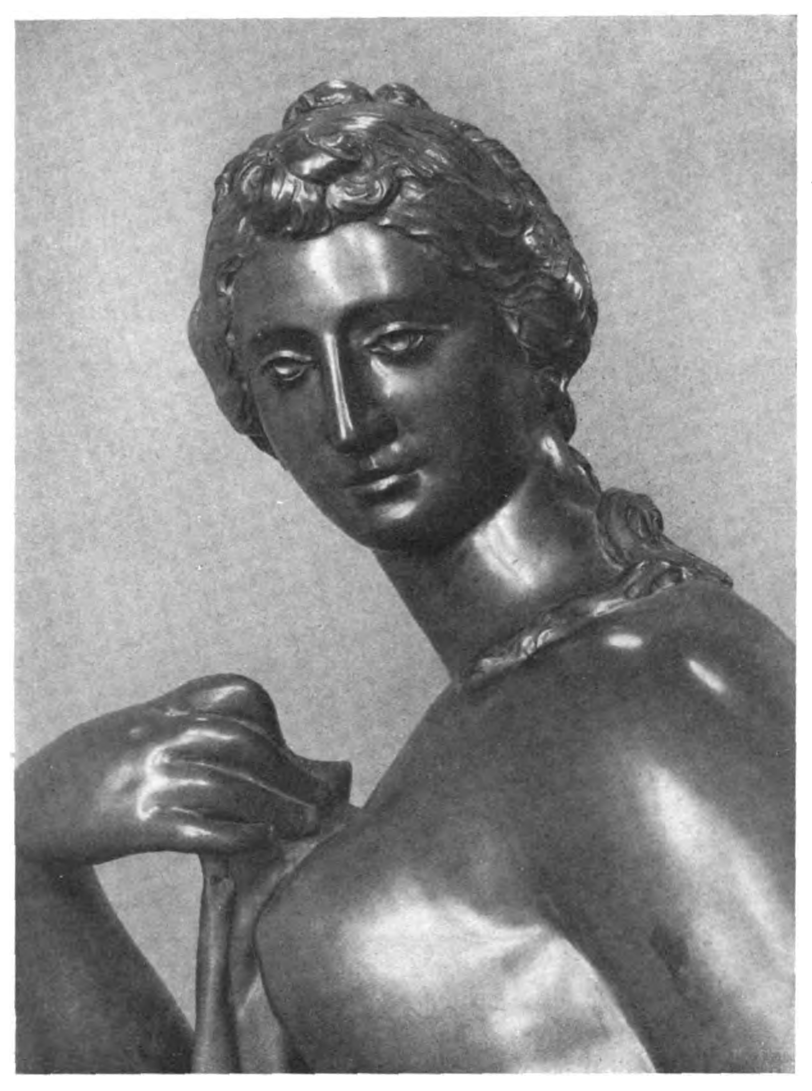
B. PERMOSER, DIE APOTHEOSE DES PRINZEN EUGEN MARMOR

keit der letzten Jahre verdeutlichen diese Richtung der allgemeinen Entwicklung; fast alle Umstellungen und Aufstellungen dieser Zeit beruhen auf dem Streben nach geschlossener Wirkung, nach stärkerer Akzentuierung durch Herausarbeiten des qualitativ Hervorragenden, nach Erweckung positiver künstlerischer Aktivität. Die Umwandlung vieler fürstlicher Schlösser in Museen hat in Deutschland neue Möglichkeiten eröffnet; aber auch neue Schwierigkeiten geschaffen, da sich Inhalt und Rahmen kaum ohne schwere Kompromisse in Einklang bringen lassen. Entweder erdrückt die Architektur den musealen Inhalt zu bloßer Ausstattung oder dieser neutralisiert das Bauwerk zum gleichgültigen Aufbewahrungsraum; Rekonstruktion von Interieurs oder offensichtliche Verlegenheitslösung sind die drohenden Gefahren dieser mehr aus politischen Umständen als aus inneren Überzeugungen herausgewachsenen musealen Zwischenstufe.

Das neugeschaffene „Österreichische Barockmuseum" im Unteren Belvedere in Wien stellt einen Versuch dar, den in der Luft liegenden Gedanken des modernen Kunstmuseums scharf und konsequent zu gestalten. Es ist kein Schloß, da nirgends versucht wird, die Räume zu ihrer ursprünglichen Erscheinung zurückzubilden, es ist kein Museum, da nicht die Ansammlung und Darstellung der einzelnen Objekte das Hauptziel bildet, es ist am allerwenigsten ein Schloßmuseum, da eine hundertjährige museale Verwendung des alten Gartengebäudes des Prinzen Eugen — seit 1808 beherbergte es die Ambraser Sammlung, seit 1903 die Moderne Galerie — längst alle jene Züge andersartiger Zweckbedingtheit ausgetilgt haben, die hinter den Schloßmuseen merkbar bleiben und ihnen den Charakter der Maske verleihen. Es ist vielmehr versucht, durch Ausnutzung besonderer und vielleicht einzigartiger Umstände ein Neues zu schaffen, in dem Rahmen und Inhalt eine wirkliche Einheit bilden, einander wechselseitig auf eine höhere Stufe hebend, so daß es niemals ein so köstlich ausgestattetes Schloß, niemals ein so prachtvoll dargebotenes Museum gegeben hat. Was hier gezeigt wird, ist die Idealsammlung eines großen Kunstfreundes des achtzehnten Jahrhunderts, aus dem Geist des Barock abgeleitet, mit dem Kunstgefühl unserer Zeit erfüllt. Das wissenschaftliche Gerüste verschwindet unter der künstlerischen Schöpfung oder, besser gesagt, die wissenschaftliche Einstellung, die von musealen Einrichtungen nun einmal untrennbar ist, stammt nicht aus der analytischen Auffassung des neunzehnten Jahrhunderts, sondern aus jenem unserer Sehnsucht eigentümlichen synthetischen Gebiete, wo Wissenschaft und Kunst eins werden. Denn wenn es der Zweck eines Museums ist, zur Erkenntnis vergangener Kulturen zu verhelfen, so wird er hier durch freie nachschöpferische Tätigkeit vollkommener erreicht als anderwärts durch Addierung ihrer verschiedenen Äußerungen. Wußten wir nicht längst, daß nur der in Wahrheit ein großer Historiker ist, der aus dem Geiste seiner Zeit längst Vergangenes unter Wahrung aller geschichtlichen Treue zu neuer Lebendigkeit zu beschwören vermag; in diesem Sinne ist dieses Museum — trotz und wegen seiner unhistorischen Tendenz — eine vollgültige historische Leistung.

Die günstigen Umstände, die Direktor Haber-

ditzl so glücklich auszunützen verstand, waren der unvergleichliche architektonische Rahmen und die hohe Durchschnittsqualität des Inhalts. Das Untere Belvedere ist 1714—1716 von Johann Lukas von Hildebrandt für den Prinzen Eugen von Savoyen gebaut worden; es bildet in seiner zurückhaltenden Schlichtheit den Auftakt zur stolzeren Tätigkeit, die Bauherr und Baukünstler, reifer und größer geworden, einige Jahre später im Feenbau des „Oberen Belvedere" entfaltet haben. Diese Degradierung zur Abschlußkulisse für das obere Schloß hat das „Untere Belvedere" vor dem Schicksal jenes bewahrt, wechselnden Gebrauchszwecken aufgeopfert zu werden; es blieb Nebengebäude, wie gesagt, in musealer Verwertung, und hat so in seinem Hauptgeschoß mit Ausnahme der gänzlich umgestalteten Orangerie keine durchgreifenden Umbauten erlitten. Es galt nur die störenden Zutaten entfernen, mit denen man zur Zeit der „Modernen Galerie" aus dem Barockschlößchen ein modernes Museum gemacht hatte und hinter den Scherwänden tauchte die alte Pracht nahezu unberührt auf. Es ist eine besondere Sorgfalt darauf verwendet worden, den Räumen die volle architektonische Wirkung zu erhalten; jede Verstellung der Wände, jede Schmälerung des Raumeindrucks, jede Beeinträchtigung der beabsichtigten Farbenharmonie ist vermieden. Die aufgestellten Werke sollen im Gegenteil diese Werte betonen, so daß umgekehrt die Fresken, Stuckos und Nischenstatuen wieder zu



G. R. DONNER, MARCHFLUSS (AUSSCHNITT). BLEI

Teilen des Museums werden; in manchen Räumen, der Marmorgalerie, dem Spiegelsaal, dem Groteskensaal, dem „gelben" Saal, dem großen Marmorsaal und dem Marmorkabinett ist dieser Eindruck harmonischer Einheitlichkeit glücklich erreicht, das architektonische und das museale Material schöpferisch verbunden. In anderen Räumen — besonders solchen, deren ursprüngliche Anlage stärker gelitten hatte — ist das Ziel mehr angedeutet als erreicht; aber auch hier ist versucht, jeden Saal als Individualität zu gestalten, aus deren Aneinanderreihung und Ineinanderwirkung uns der Hauch des großen, des unerschöpflichen Barock anweht.

Das hier aufgestellte Material, im wesentlichen von der Spätzeit des siebzehnten bis zu der des achtzehnten Jahrhunderts reichend und so das nationale Barock im weitesten Umfang umspannend, stammt aus den meisten öffentlichen Sammlungen Wiens und ist durch Neuerwerbungen, durch Objekte aus den ehemals kaiserlichen Schlössern, durch Leihgaben verschiedener Körperschaften und Privater vielfach ergänzt worden. Die so zusammengekommene Masse ermöglicht eine Wirkung, die der früheren Zerstreutheit des Materials völlig versagt geblieben war; was konnten im kunsthistorischen Museum, in der Akademie der bildenden Künste, in der Österreichischen Galerie, im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie u. s. f. den hier aufgehäuften Reichtümern aller Art und Kunst gegenüber die wenigen eingestreuten österreichischen Barockstücke für einen Eindruck machen. Überall waren sie bloß Anhängsel und Ergänzung, so daß noch in den Diskussionen, die über das „österreichische Barockmuseum" geführt wurden, die Frage aufgeworfen werden konnte, ob es denn eine solche Kunst überhaupt gegeben habe, ob sie nicht nur eine lokale, an der Kreuzungsstelle italienischen und deutschen Barocks erwachsene Spielart allgemeiner Stilströmungen sei. Nunmehr hat diese Kunst ihr Daseinsrecht erwiesen; ebenbürtig stellen sich Malerei und Bildnerei neben die barocke Architektur, deren Monumente den Charakter der österreichischen Städte bis heute am eindringlichsten bestimmen. Das österreichische Barock ist nicht nur ein Stil, sondern sogar der Stil, der die künstlerische Begabung dieses Stammes am deutlichsten ausspricht, herausgewachsen aus einer volksmäßigen spätgotischen Wurzel, geläutert und groß geworden an der italienischen Schulung, die der politischen und kulturellen Stellung des Landes natürlich war, zu voller Selbständigkeit gelangt zu jener Zeit, in der Österreich selbst den Gipfel seiner nationalen Kraft erreicht, ja in dem es gewissermaßen es selbst wird, endlich in der Folgezeit nie geschwunden, sondern als starker Unterton alle spätere Entwicklung durchwirkend. Das österreichische Barock ist ein nationaler Stil in dem Sinne, als er latent stets vorhanden gewesen ist und nur der günstigen historischen Konstellation bedurfte, um glanzvoll in Erscheinung zu treten; es entfaltet die Vorzüge und enthüllt die Mängel der angestammten Begabung, vor allem die dekorative Grundnote, die einst hier den romanischen Stil in seiner Essenz verändert hatte und bis heute allen künstlerischen Erzeugnissen beigemengt ist, den starken Gefühlsüberschwang, den gemilderten Naturalismus, den Mangel geistiger Vertiefung und formaler Konsequenz bis zu den letzten Problemen.

Der dekorative Grundzug macht jede museale Darstellung des Barock so schwierig. Denn was erst aus größeren Zusammenhängen seinen Lebensnerv zieht, läuft Gefahr, aus diesem Zusammenhang gerissen, sein Bestes zu verlieren; jede barocke Ausstellung droht nur Beispiele statt eines Wesentlichen zu geben, da dieses Wesentliche von seinem Boden nicht zu lösen ist. Hier ist dieser Mangel beseitigt, da das Museum selbst auf diesem Boden begründet ist und die Decken- und Wandfresken von Altomonte und Drentwett, die den Prinzen Eugen verherrlichen, die schlanken Marmorgötter von Domenico Parodi, in die die Hauptwand der Marmorgalerie aufgelöst ist, die barocke Kunst in ihrer höchsten Kraftanspannung und Leistungsfähigkeit darstellen; dieses Museum zeigt eben nicht nur, sondern ist barocke Kunst. Der rote Saal zum Beispiel mit drei riesenhaften Altarbildern von Troger, Mühldorfer und Maulpertsch und zwei entsprechenden Holzskulpturen atmet in Raumempfindung und seelischem Gefühl den Geist barocker Kirchen; Decken und Wände sind zu einem einzigen intensiven Rot verschmolzen, das jede Determinierung des Raumes aufhebt und ihm ein Gefühl von Unendlichkeit einflößt, das allein der Überwucht der Bilder standzuhalten vermag; sonst würde die inbrünstige Erregung, die sie durchbraust und der Ergänzung durch Altar und Kirche bedurfte, hier im musealen Gefängnis unerträglich sein. Noch gewaltiger ist der Eindruck dieser nach-



PAUL TROGER, GLAUBE, LIEBE, HOFFNUNG
AUSSCHNITT AUS DER HIMMELFAHRT DES HL. JOHANNES NEPOMUK

geschaffenen Ganzheit beim Spiegelsaal, in dessen Mitte Permosers Apotheose des Prinzen Eugen steht; das nach allen Richtungen Sichauswirken der vollrunden Plastik ist nicht nur durch die freie Aufstellung betont, sondern durch die Wiederholung in den Spiegelwänden vervielfältigt, in zahllosen, sich stets verschiebenden Aspekten wird alles aus der pompösen Marmorgruppe herausgeholt. Ihr Motiv wird auf Tischen ringsum von kleinen Figurengruppen aufgenommen; was Permoser monumental gestaltet hatte, wird von Schletterer, Dorfmeister, Grassi, Bergler bis ins Handwerkliche hinein verfolgt. Die bedeutendste Lösung ist aber wohl im großen durch zwei Stockwerke reichenden Marmorsaal gefunden, wo die Originale von Donners Mehlmarktbrunnen, die seit einem halben Jahrhundert in einem städtischen Depot vergraben waren, aufgestellt sind. Auf roten Sockeln liegen und knieen die geschmeidigen Bleifiguren in dem schönen Licht, das den reichen Glanz ihrer Oberfläche zu sanftem Leben erweckt; in dieser improvisierten Architektonik der Aufstellung eine ungeheure Festdekoration, wie die Zeit sie liebte, hier von Nachgeborenen und Nachempfindenden geschaffen, unter der Decke, die in Fresken den Triumph des Bauherrn verherrlicht, eine brausende Apotheose des österreichischen Barock.

Aus der dekorativen Gebundenheit des Stils und wohl auch aus der hier versuchten Charakteristik des Museums ergibt sich, daß das Schwergewicht, sobald man den Gesamteindruck in seine Elemente zu zerlegen beginnt, mehr auf der Skulptur als auf der Malerei liegt. Permoser, Messerschmidt, Balth. Moll, vor allem Donner, dem außer jenem Marmorsaal auch noch der „gelbe“ Saal vollkommen gewidmet ist, gehen als die stärksten Persönlichkeiten aus ihm hervor; in der Malerei hält ihnen wohl nur Maulpertsch ein Gegengewicht, der nordische Tiepolo, der höchste Extensität und höchste Intensität zu verschmelzen versteht und die riesenhaften Decken, mit denen er Kirchenschiffe und Palastsäle überspannt, mit der Glut einer Empfindung erfüllt, in der der in den beginnenden Rationalismus des späten achtzehnten Jahrhunderts überströmende süddeutsche Katholizismus noch einmal auf seinen tiefsten Gefühlsgrund hinabsteigt. Maulpertsch ist ein Barockmaler wie Grünewald ein Gotiker; er zersprengt mit der Modernität, deren er voll ist, die Form, in die er sich aus dieser Modernität zu flüchten scheint; dieses Paradoxe gibt dem einen wie dem andern das Rätselhafte der Erscheinung und ihre zeitentrückte Gültigkeit. Sein Rivale, Johann Martin Schmidt, als der „Kremserschmidt“ der niederösterreichische Maler schlechtweg, kommt ihm gegenüber zu kurz; trotz mehrerer Leihgaben bleibt sein Werk ergänzungsbedürftig. Dies gilt übrigens

auch von manchen anderen Teilen des Museums. Es ist ein Ganzes, aber es ist auch ein Rahmen; ein Fertiges, aber auch ein Versuch; es sollte für die österreichische Barockkunst ein Zentrum geschaffen werden, gewichtig genug, um das, was noch fehlt, an sich zu ziehen. Hat es in der Tat die innere Kraft, die seine Urheber ihm zutrauen, so wird es sich ohne Zweifel rasch zu einer noch intensiveren Darstellung dieser Kunst emporläutern und, indem es Lücken füllt und minder Wichtiges abstößt, wirklich jener ideale Niederschlag unseres Barock werden, der es zu sein begehrt. Dann wird es aber auch als museale Schöpfung vorbildlich wirken, als ein neuer Typ, der aus Vertiefung in den Geist der alten und Erfüllung mit dem Geist der neuen Zeit selbstschöpferisch zu sein vermag und so das Museum als lebendiges Gut in das zuckende Gespinst unserer geistigen Freuden und Leiden, in die Sehnsuchten und Erfüllungen der Gegenwart hineinstellt.



MAULPERTSCH, AUSSCHNITT AUS DER MARTER DES APOSTELS JUDAS THADDÄUS









PH. OTTO RUNGE, SPIELKARTENBILDER. HOLZSCHNITT

ACHT ZEICHNUNGEN FÜR SPIELKARTEN VON PH. O. RUNGE

VON

VICTOR DIRKSEN

Im November vorigen Jahres gab Anton Kippenberg in einem reizenden kleinen Büchlein Albert Köster zu Ehren die Originalabzüge der von Professor Gubitz in Berlin geschnittenen Holzstöcke nach den Spielkartenentwürfen Ph. O. Runges heraus. Der glückliche Fund erregte das Entzücken der Kunstfreunde, denen sich hier das Talent des Verfassers der Tageszeiten von einer neuen höchst reizvollen Seite darbot. Nur ein Bedauern blieb beim Anblick der Blätter zurück. Wie mochten die Rungeschen Originalzeichnungen ausgesehen haben und wo steckten sie? Trugen auch die Gubitzschen Schnitte den vollen Charakter der Kunst Runges, so daß ihre Würdigung in der zeitgenössischen Presse und aus dem Munde Brentanos wohl verständlich ist, so fühlte man doch beim Durchblättern des Büchleins, daß der Strich für den Holzschnitt zurechtgemacht und notwendigerweise vergröbert sein mußte.

Der Zufall förderte nun bei Aufräumungsarbeiten im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle acht Originalzeichnungen Runges für die Spielkarten zutage, welche dem Institut vor vielen Jahren von den Nachkommen des Künstlers zum Geschenk gemacht waren. Die je 47 × 57 mm großen Blättchen sind auf einem alten Karton reihenweise zu je vier Stück aufgeklebt, der auf der Rückseite in Tinte offenbar von der Hand Daniel Runges die Notiz trägt: Die Originale von Philipp Otto Runge die Holzschnitte nach seinen Zeichnungen von Gubitz 1809—10. (Es ist dieselbe Hand, von der die Notizen auf den übrigen Runge-Zeichnungen der Kunsthalle herrühren, die aus dem Nachlaß der Witwe kommen.) Leider sind nicht alle zwölf Kartenbilder im Original erhalten, sondern nur die Damen und die Buben. Die Könige sind nur in Drucken vertreten.

Die Beschriftung der Rückseite ist aus zwei Gründen wichtig: erstens haben wir den Beleg, daß wir die Rungeschen Originale vor uns haben und zweitens erfahren wir den ungefähren Zeitpunkt der Entstehung. Sie rücken also in die letzten Lebensjahre des Künstlers.

Aus der Stelle der hinterlassenen Schriften Runges, Band 1, Seite 255, ergibt sich, wie Kippenberg bereits hervorhob, daß Runge für den Kupferstecher und Spielkartenfabrikanten Forsmann in Hamburg

1. einen Herzbuben allein,
2. eine erste Reihe der Figuren entworfen hat, die nicht ausgeführt wurden und
3. eine zweite Reihe der Figuren entworfen hat, die Gubitz in Holz schnitt.

Wir haben es hier mit dem Rest jener zweiten Reihe zu tun. Daniel Runge sagt ausdrücklich: „bald aber lieferte er die Zeichnungen zu noch






;PH. OTTO RUNGE, ZEICHNUNGEN FÜR SPIELKARTENBILDER

vollendeteren, in welchen die Schraffierung ausdrücklich für den Holzschnitt berechnet war." Die Stöcke nach diesen Zeichnungen sind die von Kippenberg bei G. Reimer in Berlin aufgefundenen.

Der Strich unserer Zeichnungen, die mit einer geradezu staunenswerten Präzision und Fehlerlosigkeit gemacht sind, ist oft in der Tat so täuschend dem Holzschnitt angepaßt, daß im ersten Moment Zweifel vor den Originalen herrschen konnte, ob wir Drucke oder Zeichnungen vor uns hätten. Läßt ein ganz genaues Studium jedoch bereits in vielen Einzelheiten die Eigenart der Handschrift fühlen, so zeigt es der Vergleich der Blätter mit den Schnitten in aller Deutlichkeit. Gubitz hat an einigen Stellen die lebensvollen, die Form modellierenden horizontalen Schattenlagen in Vertikale umgeändert und dadurch eine gewisse Starre und Leblosigkeit in die Schnitte gebracht. Man vergleiche zum Beispiel die Brustpartie der Karodame und ihren rechten Unterarm, den linken Arm des Pikbuben und den Einsatz seiner Uniform mit den entsprechenden Partien der Drucke.

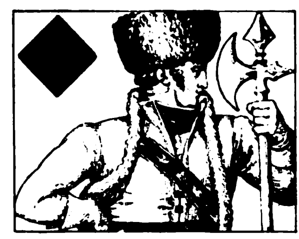
Die Bedingungen der anderen Technik hatten eine leichte Veränderung der Physiognomien und des Ausdrucks zur Folge: zum Beispiel bei der Karodame, der Pikdame, nicht minder bei der Treffdame. Gubitz hat Glanzlichter in die Pupillen gemacht, die auffällig beim Cœurbuben, noch stärker beim Treff- und Pikbuben den Gesichtsausdruck entstellen. Ganz deutlich ist das beim Treffbuben. Die Modellierung der beschatteten Augenpartien folgt in der Zeichnung überall dem Verlauf der Form, sodaß der „verhüllte" Ausdruck der Augen dem Blatt einen besonderen Reiz gibt. Bei den Schnitten gehen die Vertikalen ziemlich gleichförmig über die Form hin, und der Blick der Augen ist stechend und kalt. Die Entwürfe zu den Damen, bis auf die Karodame, tragen die wieder ausradierten Bezeichnungen von Runges Hand, die im Druck erschienen sind. Cœur: Judith, Treff: Argine, Pik: Pallas. Das Trumpfzeichen der Treffdame war ursprünglich Karo, das von Runge geändert worden ist.

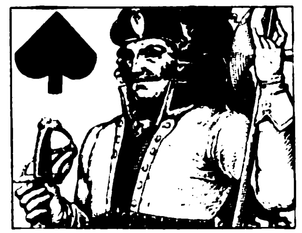
Außer diesen acht Zeichnungen und den Königen in Probedrucken besitzt die Kunsthalle eine Serie des Kartenspiels von zwölf Blatt auf Kartenpapier. Solche Spiele sind angeblich eine Zeitlang in Hamburg in Gebrauch gewesen und heute im Handel gelegentlich noch anzutreffen. Unsere Serie ist sehr roh mit Schablonen illuminiert; die Farbe zerstört zwar den Reiz der Rungeschen Linienromantik, die Karten gewinnen aber durch die Kolorierung eine gewisse naive Frische.

Die von Kippenberg wieder aufgefundenen Holzschnitte haben nur zu einem Teil die Trumpfzeichen und sind noch unzerschnitten. Kippenberg meint, daß die Stöcke nicht für den Spielkartendruck verwendet worden sein können. Das möchte ich doch glauben, denn der Vergleich sowohl unserer vier Probeabdrucke der Könige wie auch des ganzen Spiels auf Kartenpapier mit den von Kippenberg veröffentlichten Blättern zeigt die völlige Übereinstimmung jeder Einzelheit untereinander. Für eine Benutzung der Stöcke spricht auch, daß die Abdrucke des Neudrucks im Verhältnis zu unseren Exemplaren zum Teil recht schwach sind und verschiedene ausgesprungene Linien aufweisen. Die fehlenden Trumpfzeichen sind auch kein Beweis gegen die Verwendung der Stöcke. Die roten Cœur- und Karozeichen sind auf die fertigen Karten aufschabloniert, während die anderen Zeichen vermutlich in einem zweiten Druck den Bildern hinzugefügt worden sind.

Zum Schluß möchten wir mitteilen, was Clemens Brentano am 18. März 1810 dem Künstler über das Kartenspiel schrieb; man kann nicht besser den Stil und den Ausdruck der Blätter umschreiben:

„Ein großes Vergnügen haben mir Ihre Kartenblätter gemacht. Ich hatte bis jetzt nur Pflanzen und Kinder von Ihnen gesehen; wie sehr überraschte es mich, Sie in costümirten Figuren wo möglich noch interessanter und reizender wiederzufinden! Ich finde diese Buben so galant, so verschwärmt, und so keck, diese Könige so phantastisch, veraltet, verregieret und verspielet, und vor allem diese Damen so romantisch, verzieret, verzu- und veranmuthet, kurz sie haben mir ungemeine Freude gemacht und von Herzen möchte ich an dem Hofe Diener seyn, wo so rüstige Buben aufwarten, solche Könige Schwerdt und Harfe rühren, und besonders solche Damen Blume und Schleyer so hinreissend zu tragen wissen; die Damen haben mich vor allem besonders erfreut."



PH. OTTO RUNGE, ZEICHNUNGEN FÜR SPIELKARTENBILDER



MAX PECHSTEIN, WEIBLICHER AKT. FARBIGE ZEICHNUNG



UNSTAUSSTELLUNGEN

STUTTGART

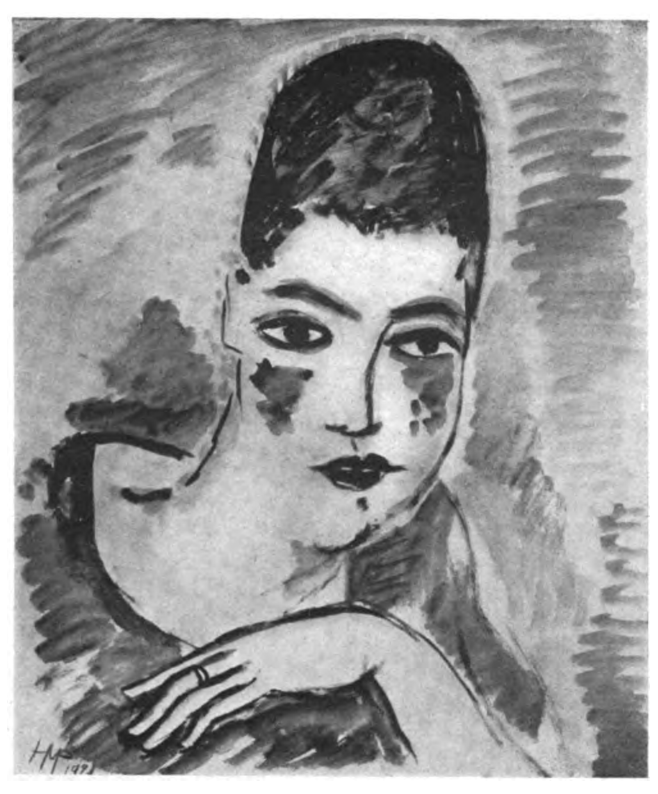
Unter dem Namen Stuttgarter Sezession hat sich hier eine Gruppe jüngerer Künstler zusammengeschlossen und während des Oktober in den Räumen des Kunstgebäudes ihre erste Ausstellung gezeigt. Die schon sehr lange obsolet gewordenen Traditionen, das wahllose, qualitätsarme Ausstellungswesen des Kunstvereins und des Künstlerbundes sind damit endlich einmal durchbrochen worden und es dokumentiert sich seit langem zum erstenmal wieder, nicht bloß vom einzelnen her, sondern aus einer Gemeinschaft, ernste Gesinnung und ein künstlerischer Wille. Dies war auch die Meinung der durchdachten und programmatischen Eröffnungsrede, in der Heinrich Altherr, der Vorsitzende der Sezession, die Abkehr von allem Materialismus, den Stolz, zu leiden und sich zu opfern, das Streben, den Ausdruck des tiefsten und innersten Erlebens vergeistigt im Kunstwerk zu gestalten als die Gesinnung der jungen Künstler unserer Gegenwart verkündigte. Die Ausstellung selber konnte nichts anderes sein als das Zeichen eines Anfangs auf dem Wege nach solchen Zielen. Sie war zum mindesten ein erfreulicher Beweis, daß eine ganze Anzahl ernsthafter und begabter Menschen, zum Teil noch kaum gekannt, auch hier um eine geahnte Form sich bemühen.

Um mit der Plastik, als der gebundeneren Kunst, zu beginnen, so bewegt sich Lörcher mit strengem Ernst und archaischer Schwerheit auf einer Bahn, die etwa durch die Namen Maillol—Haller—de Fiori bezeichnet ist. Wilhelm Fehrle (Gmünd), die jüngere, beweglichere Begabung, sehr sprudelnd, sehr produktiv, spielt mit sinnlicher Lust und Frische bald zwischen schlanken biegsamen Gestalten eines zarten gotischen Ideals bald mit rauschenderer Fülle hinüber in barocke Kontraposte und wehend geschwungene Kurven. Seine Sphäre ist ganz das Weib. Seine Hand ist so leicht, daß die Gefahr des Virtuosen und Gefälligen nicht ganz ferne liegt. Mehrere Bildnisköpfe waren von erstaunlicher Formenherrschaft und Reife des Ausdrucks. W. Schäffer (Heilbronn) zeigt sich als ein Talent, das Gutes verheißt.

Von den Malern sondern als Außenseiter sich ab: Pankok mit einem sehr eindrucksvollen, farbenfrischen Selbstbildnis, und Reinhold Nägele, der mit einer Fülle von Radierungen voll schwäbischer Versponnenheit uud unerschöpflich spielendem krausen Humor in seiner Heimat sich einen Namen

gemacht hat, den auch das größere Deutschland einmal kennen und achten wird. Nägele als Maler ist Miniator; er liebt das kleinste Format, die helle reine Farbigkeit der Dinge, das Bild ist ihm dichterische Erfindung, und gerne füllt er es bis zum Rand mit immer neu ersonnenen bunten Einzelzügen. Er liebt das Sonderbare und er hat die Gabe das zu sehen, was die andern nicht beachten. So hat er wunderbare Landschaftstimmungen: die Reinheit der Schneewelt im Schwarzwald, die sternenflimmernde blaue Nacht über den unzähligen Lichtern der Stadt im Tal, das drollige Zappeln erregter Bewegung auf einer Straße, von oben geschaut, nicht bloß gesehen, sondern ganz unvergeßlich zu Bildern gestaltet. Nicht alle Bilder sind ganzer Wurf, viele grenzen ans Spielerische, Geburten zufälliger Laune, aber die meisten sind sinnlich prickelnd, voll Geist, und nie wird dieser Maler, wie so viele — langweilig. Ganz gewiß ist er eines: Original.

Die übrigen Maler der Sezession werden von der Gestalt des einen Altherr beherrscht, zum großen Teil sind oder waren sie seine Schüler. Die Rolle, die Hölzel früher hier spielte, hat gegenwärtig er übernommen. Nicht wie Hölzel ein Theoretiker der Konstruktion, aber ein fanatisch bohrender Maler, ein Theoretiker des innern Gesichts. Furchtbar ernste, gequälte und quälende Gestalten, Gesichte des Leidens, tauchen aus brauender Atmosphäre, aus unbestimmten Räumen, versinken wieder darin. Die Farben sind wenig, zäh, schwerflüssig ringen sie sich auseinander, ein getrübtes Blau, Grün oder Braun aus ungreifbareren Tönen. Dabei ein großer Wille, eine echte Ergriffenheit, ein reines Bemühen um Ausdruck und Form. Die Wirkung auf die Schule ist stark, aber nicht ohne Gefahr. Wohl zeigen sich neben Unselbständigen auch junge eigenwillige Begabungen; der nazarenische Leonhard Schmidt, der mit Figur und Farbe noch etwas spielende Hengstenberg, Bäuerle, Maler empfundener Einzelgestalt, oder, schon etwas kunstgewerblich geschickt, Sohn, oder mit einem monumentalen Selbstbildnis Tell Geck. Aber sie alle, wie auch Gräser, Föll, Ehmann und andre, lassen gar sehr die unmittelbar empfundene Freude und Kraft der Farbe vermissen. Es ist als erschiene diesen hier die leuchtende Fülle der erscheinenden Welt nur wie eine Akzidens, ja wie eine Verführung, die vom Wesentlichen abzöge. Hat man von Altherr nicht ganz grundlos gemeint, seine Malerei sei mehr eine übertragene Graphik, so würde das auf diese ganze Schule, ja schier auf die ganze Stuttgarter Sezession zutreffen. Es hat sowieso den Anschein, als wäre den schwäbischen Malern die frische Sinnlichkeit der Farbe weniger als andern Stämmen gegeben, als strebten Gedanke und Gefühl hier sowieso gern zu allzu rascher Abstraktion. Umso dringender notwendig erscheint mir die Warnung vor solcher Gefahr, umso unentbehrlicher das Vorbild einer farbig frischen und blutvollen Gestaltung. Nur durch starke Beispiele kann es gelingen, all diese strebsamen und Ernstes wollenden Künstler vor einer Einseitigkeit zu bewahren, die ihnen allen Verhängnis werden kann. Die Akademie, die einer Verjüngung dringend bedarf, hat, leider vergeblich, Caspar hieher berufen. Ihre Aufgabe ist es, Meister zu suchen, die als Schaffende wie als Lehrer bringen, was uns am dringendsten gegenwärtig Bedürfnis ist.



MAX PECHSTEIN, BILDNISKOPF. AQUARELL

BERLIN

Im Kunstsalon Casper am Kurfürstendamm war ein Raum mit vortrefflich gewählten alten und neuen graphischen Blättern Lovis Corinths zu sehen. Der Anblick dieser zum Teil mit bestrickendem Reiz radierten und lithographierten Blätter hat uns daran erinnert, daß wir dem Graphiker Corinth in diesen Heften noch einen besonderen Aufsatz schuldig sind, und hat uns den Vorsatz fassen lassen, das bisher Versäumte bald nachzuholen. Ein anderer Raum war gefüllt mit neuen Blumenbildern von Georg Mosson. Der schon bejahrte Künstler, der seit ihrer Gründung zu den Mitgliedern der alten Berliner Sezession zählte und in jedem Jahr Proben einer anspruchslos liebenswürdigen Kunst zeigte, gibt sich insofern von einer neuen Seite, als er sich bemüht, Blumen noch weniger im Detail, noch mehr als Massen von Licht und Farbe zu sehen. Er hat sich der neuen Anschauungsform überlassen, ohne sein Bestes dabei aufzuopfern: den guten Geschmack, die Diskretion, die im Verkehr mit Blumen zu einer wichtigen Bedingung wird, und die sinnliche naive Freude am schönen farbigen Objekt.

Vor dieser Ausstellung sah man bei Casper Zeichnungen, Blätter in der Art der hier abgebildeten, die Pechstein von seiner allerbesten Seite zeigen. Nicht ganz so günstig wirkten graphische Arbeiten desselben Künstlers jetzt in der Galerie Ferdinand Möller. Am meisten Reiz haben die Radierungen; als Radierer wagt Pechstein gefällig zu sein, und es ist die Bestimmung seiner Natur, seines Talents, gefällig zu sein. Ungemein einschmeichelnd waren auch einige kolorierte Lithographien. Die Holzschnitte dagegen haben, trotz vieler starker dekorativer Züge, trotz des Schlagenden, das ernste Karikaturen dieser Art immer haben, etwas Systematisches, das sich schwer überwinden läßt. Es bedarf zu großer Anstrengungen für das Auge, den Stil in Leben zu verwandeln. Im Ganzen ist Pechstein in einer solchen Ausstellung stets der Wirkung sicher, weil seine Begabung von der — aber niemals unkünstlerischen — Wirkungsabsicht ausgeht; was den Betrachter zumeist stört, ist eine gewisse Banalität, die über allem liegt. Man wird gezwungen an van Gogh zu denken, weil manche Form an ihn erinnert; das Denken an van Gogh distanziert Pechstein dann aber; man wünscht sich, Pechsteins Kühnheit möchte in einem höherem Grade noch geistig werden.

Vorzüglich war der Eindruck, den neue Bilder und Aquarelle von Bela Czobel in der Galerie Dr. Goldschmidt-Dr. Wallerstein machten. Es geht einem nicht die in den Bildern gestaltete Natur in erster Linie nach, aber es wirkt der Klang fort. Der farbige Klang und auch der Klang der mit breiten, weichen Konturen arbeitenden Komposition. Die Bilder sehen einander ja alle ziemlich gleich, es ist dieselbe sonore Harmonie in allen, sie wirken alle wie Teile eines großen Gobelinfrieses, in den Bäume, Felder, Häuser, Gewässer und Menschen in einer halb ornamentalen, halb gleichnishaft naturalistischen Weise ineinandergewebt sind. Czobels Bilder — und noch mehr die unmittelbarer entstandenen Aquarelle — leben von einer Stimmung, die nicht von Fall zu Fall aus der Natur empfangen wird, sondern die als Gemütsanlage ein für allemal im Künstler ist und jedesmal vor dem Motiv in einer feinen Weise naturalisiert wird. Ohne eben bedeutungsvoll zu sein, wirken Czobels Arbeiten wohltätig. Matisse ist darin ungarisch volkskünstlerisch geworden.

Die ebenda ausgestellten Plastiken von Herbert Garbe lehren einen Bildhauer kennen, der zwischen einer angeborenen Sinnlichkeit und dem Willen zu systematischer Ordnung der Form nicht leicht die rechte Mitte findet. Seine Reliefs und Rundplastiken wirken ja sehr sicher, übersicher sogar, aber in dieser Sicherheit stimmt etwas nicht. Vor einem Frauentorso konnte man zumeist erkennen, worin die Begabung des Künstlers jenseits seiner akademischen Geschicklichkeit besteht: in einem erotisch betonten Körpergefühl, das Garbe zu schönen Resultaten führen muß, wenn er sich ihm unbefangen, mit schöner künstlerischer Schamlosigkeit hingibt und das Elegante nicht über Gebühr teilnehmen läßt.

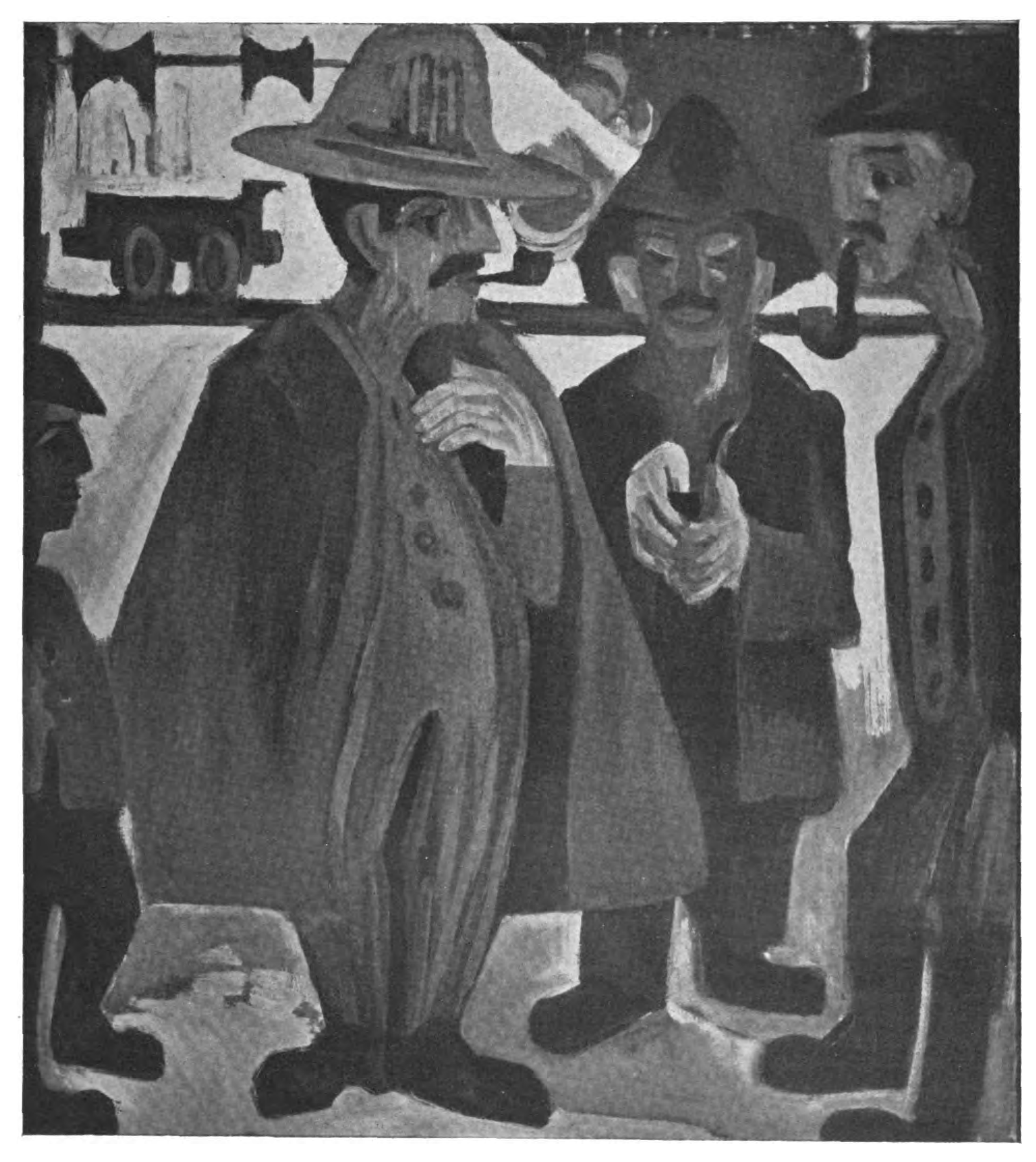
K. Sch.

EDVARD MUNCH

Es ziemt sich auch an dieser Stelle dem norwegischen Künstler einen Gruß zu seinem sechzigsten Geburtstage zuzurufen. Ohne daß es nötig wäre, im einzelnen auseinanderzusetzen, was Munchs Kunst uns gewesen ist und noch heute ist. Davon war an dieser Stelle ja oft die Rede. Es ist aber gut, an einem solchen Tage sich klar zu machen, wie sehr die Zahl der Künstler zusammengeschmolzen ist, die man der großen Generation, den Europäern der Malerei, den Heroen der modernen Kunst zurechnen darf. Nur ganz wenige leben noch von dieser Gruppe. Um so mehr erscheinen die Gestalten dieser wenigen symbolisch, um so eindrucksvoller stehen sie in einer verwandelten Zeit mit dem Gewicht ihrer Persönlichkeit und ihres Lebenwerkes da. Wie lebendig Munch noch wirkt, beweist jeder Gang durch eine Ausstellung von expressionistischen Bildern; es ist nicht einer, in dessen Arbeiten Munchs Einfluß nicht deutlich nachzuweisen wäre. Dieser Einfluß ist da, weil Munch nie originell erscheinen wollte, es aber in jedem Strich war, weil er seiner Kunst vom ersten Augenblick an gelebt hat, weil seine Kunstform die spontan entstandene Schrift einer ungewöhnlichen Gefühlskraft ist. Er bedeutet der Malerei nicht weniger, als Ibsen und Strindberg der modernen Dichtkunst bedeuten. Und wie diese es getan haben, hat er durch seine Kunst Skandinavien und Deutschland in einer neuen innerlichen Weise verbunden.

K. Sch.





ERNST LUDWIG KIRCHNER, ITALIENER

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN



NEUE BÜCHER

Willy Burger: Roger van der Weyden. Verlag Karl Hiersemann, Leipzig 1923.

Bücher wie dieses wären früher unter dem viel bescheidenerem und zutreffenderem Titel erschienen: 65 Abbildungen nach Werken des Roger van der Weyden, zusammengestellt und eingeleitet von X. Y. Denn es handelt sich bei dieser Neuerscheinung keineswegs um ein neues Roger-Buch, wie man es nach dem Titel vermuten würde, sondern einfach bloß um eine Zusammenstellung des Rogerschen Bildermaterials. Der Text hat keinen selbständigen wissenschaftlichen Wert, denn er gibt nichts als eine Verarbeitung der Resultate Friedländers und Winklers. Wie jede Zusammenfassung fremder Arbeiten täuscht sie eine größere Sicherheit vor, als es der heutige Stand der Wissenschaft erlaubt; so steht zum Beispiel die Chronologie der Werke noch bei weitem nicht mit solch apodiktischer Sicherheit fest, wie man es nach dem Buche Burgers glauben könnte. Die Liste der Werke deckt sich vollständig mit den bei Friedländer und Winkler angeführten; neu ist blos eine kleine Maria der ehemaligen Sammlung Stroganoff, die aber leider nicht von Roger ist, sondern offenkundig den Stil des Bouts zeigt. Neue kunsthistorische Gesichtspunkte oder Ergebnisse erwartet man vergebens; so hätte man zum Beispiel über die so wichtigen und komplizierten Beziehungen zwischen Roger und der italienischen Kunst gern etwas Differenzierteres gehört als die reichlich antiquierte Versicherung „daß schon im fünfzehnten Jahrhundert die Berührung mit italienischer Kunst unheilvoll und verheerend für die nordische Malerei gewirkt habe, indem sie diese um ihr Bestes, ihr reich nuanciertes Gefühlsleben gebracht hat." Der Umstand, daß die auch noch heute in Florenz befindliche Beweinung Rogers einerseits auf dem denselben Gegenstand darstellenden Bilde Fra Angelicos fußt, andererseits wieder auf das berühmte von Michelangelo entworfene Londoner Bild einwirkt, hätte doch Burger stutzig machen und daran denken lassen müssen, daß es innerhalb der italienischen Quattrocentomalerei immer auch eine spiritualistische Strömung gegeben hat, welche dann vom sogenannten Manierismus des sechzehnten Jahrhunderts — einem der abstraktesten und idealistischesten Stile, die es je in Europa gegeben hat — fortgesetzt wurde, und daß beide Courants viel innere Ähnlichkeit mit der Spätgotik Rogers aufweisen. Auch an Rogers auf Wesensverwandtschaft beruhender Vorliebe für Gentile da Fabriano, dessen spätgotisch-naturalistischer Zeitstil eine der Quellen der erwähnten spiritualistischen Strömung des Quattrocento bildet, geht Burger achselzuckend und verständnislos vorbei. Nun könnte man vielleicht meinen, daß Burger, wenn er schon auf die Beziehungen zur angeblich seelenlosen italienischen Kunst schlecht zu sprechen ist, so uns doch wenigstens tiefere Einblicke in den Gefühlsinhalt der Bilder Rogers durch genaue Analysen der Werke geben würde. Nach solch konkreten Analysen suchen wir aber umsonst, und die ganz allgemeine Behauptung, daß bei Roger im Gegensatz zum Realisten van Eyck das Gefühlsmäßige betont wird, steht doch schon längst im primitivsten Handbuch. —

Die Lichtdrucke sind ziemlich unklar, die farbigen sogar recht mißlungen, trotzdem soll man dafür dankbar sein, daß man nun zum erstenmal das ganze Werk Rogers in Abbildungen beisammen hat und leicht überschauen kann.

Friedrich Antal.

Otto Zoff, Tizian. O.C.Recht-Verlag. München 1922.

Ernst Waldmann, Tizian. Propyläen-Verlag, Berlin 1922.

Unter den verschiedenen Arten, eine Künstlerpersönlichkeit schriftstellerisch darzustellen, stehen die historisch-referierende und die lyrisch ekstatisch-hymnisierende einander am schroffsten gegenüber. Der Tizian, den Zoff in wilden Kantaten einzukreisen sucht, hat mit jenem etwas nüchternem

Wesen, das bei Waldmann eine bestimmte, nicht ohne interessante Peripetien verlaufende Lebensbahn zurücklegt, kaum mehr gemeinsam, als den Namen, sowie eine Reihe von Werken, die meist (aber nicht stets) hinter der Anfechtungsgrenze liegen. Zoffs Tizian ist das „Chaos" (welcher Begriff kunsthistorisch nicht gerade sehr scharf umrissen und aufklärend wirkt). Waldmanns Tizian ist ein recht langlebiger Herr voller Lebensklugheit, Freund des Kaisers und anderer Potentaten, der den Exzessen Aretins mit einer gewissen Zurückhaltung, aber nicht ungern beiwohnt und der recht gute Bilder malt. So verschieden ist auch der Stil der beiden Bücher. Auf Zoffs stilistischen Hochschwung kann man nur mit den Begeisterungsschreien des Mädchenchores in der Werfelparodie des Wiener Kraus reagieren: „Gott, wie geballt! Gott, wie gesteilt!" Zumal bei Sätzen wie: „Es drängt, es schlingt sich, es wirft sich an, es stößt fort, es zieht fort, es zerrt, es ballt sich, es gewittert, es löst sich" — auf Tizians Venus und Adonis. Oder bei dem Schlußsatz des Buches: „Der Satyr hüpft häßlich auf geheiligter Stätte" — weil angeblich in des toten Tizians Studio Diebe, die Pestverwirrung nutzend, gedrungen wären. Waldmanns Buch dagegen, in einem normalen, klaren und flüssigen Deutsch relativ älteren Stiles geschrieben, hält sich ein wenig kühl von allen Lyrismen, aber auch von Entgleisungen fern, läßt aber eine entschiedene Gefühlswärme für den Gegenstand durchschimmern.

Merkwürdig ist es, daß der Ekstatiker und der abgemessene und vielerfahrene Kunstschriftsteller sich das gleiche Thema wählen: Tizian. Mindestens bei dem ersteren hätte man eine Paraphrase über Greco, oder — wenn rein venetianisch — vor allem über Tintoretto erwartet. Und doch kann man es begreifen. Gerade die späten Werke Tizians haben jenes Endlose und doch noch Umfassende, das die neue Zeit gegenüber der Renaissance charakterisiert. Den Rubens-Schwärmer Zoff haben diese Probleme interessiert. So bringt er — wie überhaupt manche gute Gedanken und Bemerkungen von orphischen Urworten nicht ganz verdrängt sind — ein eigenes Kapitel über das „Licht", den „Beginn dieser neuen Mystik". Er rückt dabei das sehr wichtige Bild der Lorenz-Marter in den Vordergrund, dem Waldmann nur wenige Zeilen widmet. (Merkwürdig, daß beide die „Ausgießung des heiligen Geistes" in der Salute, — einem der frühsten von Licht durchfluteten Innenräume überhaupt — nicht erwähnen.) Wie weit der alternde Tizian in diesen und anderen Beziehungen von dem aufgehenden Stern Tintoretto beeinflußt wurde, und wie er doch er selbst blieb, darüber ist wiederum bei Waldmann Zutreffendes zu lesen. Zweifellos ist Waldmanns Buch mit seinen vorzüglichen Abbildungen eine dankenswerte Leistung, aber auch der Essayist Zoff gibt trotz der stilistischen Übertreibungen manche Anregung. Eine Tizian-Biographie großen Stils, die Crowe und Cavalcaselle oder Gronau entthronte und unserer modernen Kenntnis und Einstellung entspräche, bleibt freilich noch ein Desideratum. Walter Friedlaender (Freiburg).

Orbis pictus — Weltkunstbücher. Band 13. Masken von Rudolf Utzinger. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Geister, die aus dem Jenseitigen und aus den Untergründen des menschlichen Seins plötzlich hervortreten, blicken uns aus dieser Sammlung vielsagend, lockend und bedrohlich, bannend und erschütternd an. Und uns wird klar, daß durch alle Kultur mit ihren künstlichen Schranken der Wunsch des Menschen nach dem Verkehr mit der Welt der Dämonen überall gleich geblieben ist, im einsamen Alpental, wie auf den Inseln der Südsee, in den raffinierten Gebilden der Japaner und Griechen, wie in den kaum der Borke entrissenen Formen Australiens. Es sind die kultischen Tanzmasken und die vom Kult stammenden Theatermasken, die für uns das Zwingende haben, wie sie ihrem Träger für seine Bewegungen den Dämon mitzuteilen vermögen. Sie gehören eher in ein Museum menschlicher Phantasie als in die Mottenathmosphäre um die aus Qualität und Barbarei gemischten Gegenstände unserer Völkerkundesammlungen. Wer je den Zauber gespürt hat, der von einer solchen Maske über ihren Träger und von ihm auf den Zeugen solcher Verwandlung fließt, weiß, wie nötig solche Verstärkung und Multiplikation der Fähigkeit, Phantasie zu wecken und zu fühlen, unserem Theaterleben wäre. Fast ein halbes Hundert schön gewählter und vorzüglich reproduzierter Abbildungen lassen uns dies vielfältige Schauspiel erleben. Der Text versucht, wo orientiert, zu orientieren, aber die Urdämonen dieser Masken verleiten den Stil des Herausgebers zu Sprüngen, die den Leser schließlich zu atemlosen Verzicht bringen. Man würde sich freuen, dem kenntnisreichen und an sein Thema hingegebenen Autor einmal nach der Demaskierung zu begegnen. Er hat es offenbar nicht nötig, sich dem Verdacht auszusetzen, als wäre das Profunde seines Stils nur „ne Larve für ne Larve"!

Oskar Fischel.

Alfred Kuhn: Die Neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart. 2. erweiterte Auflage. Delphin-Verlag, München.

Der Referent muß sich beeilen, wenn sein Bericht mit dem Erfolg dieses Buches Schritt halten soll, dessen erste Auflage in einem halben Jahr vergriffen war. So sicher hat der Verlag gerechnet und gewählt, und der Verfasser mit erprobtem Organisationstalent den Stoff gegliedert und zur Schau gestellt. So konnte die neue Auflage denn auch an dem ersten Wurf kaum viel verbessern, aber der Autor, der mit seinem Stoff in Vergangenheit und Gegenwart lebte, hat weiterlebend das Bedürfnis gefühlt, sein Buch auf der Höhe des Zeitenstroms zu halten. So kam, außer einigen Abbildungen, ein neues Kapitel hinzu: die reine Vernunft. Es tut wohl, dieser Auseinandersetzung zu folgen, denn bei allem Wunsch nach Verstehen zeigt sich der doch festgerichtete Autor mit begründetem Urteil: nicht die Furcht, etwas zu versäumen, noch der saure Schweiß des sich an das Neue „Heransiegen"müssens, dem so viele unserer Bücher und Artikel ihre unfrohe und schon in der Geburt verkümmerte Existenz verdanken, haben dies Kapitel entstehen lassen. Man empfindet den ganzen Abstand unseres heutigen Lebens von dem der Franzosen, deren Rationalismus heute trotz aller Bemühungen unserer Doktrinäre in unserer eigenen seelischen Not so fremdartig erscheint, wie keine nationalistische Propaganda es darzustellen vermöchte. Ja mit wahrer Genugtuung empfinden wir, daß diese rein formalistische Art des Sehens beginnt hinter uns zu bleiben, oder daß diese abstrakt gefundenen Formen aus unserer

tiefen Erregtheit neu erfüllt, wenn nicht gesprengt werden, während es zum Glück der Sieger zu gehören scheint, dabei verweilen zu dürfen. Oskar Fischel

Ludwig Baldaß, Albrecht Altdorfer, Studien über die Entwicklungsfaktoren im Werke des Künstlers. Wien 1923, Eduard Hölzel & Co.

Die Entstehung des sogenannten „Donaustils" ist eines der interessantesten Probleme deutscher Kunstgeschichte. Es ist viel darüber geschrieben, aber noch kaum das letzte Wort gesagt worden, und das wird vielleicht erst möglich sein, wenn der Name preisgegeben wird; der die Fragestellung auf eine lokale Sondergruppe einengt, während es sich doch wohl um eine viel weitergreifende Zeiterscheinung handelt, um eine malerische Parallele dessen, was man auf anderen Gebieten als spätgotisches Barock zu bezeichnen sich gewöhnt hat.

Die Frage nach der Entstehung der Altdorferschen Kunst ist eng mit der nach den Wurzeln des Donaustils verbunden, die eine ohne die andre nicht lösbar. Es handelt sich weniger darum, Altdorfers Lehrer zu nennen, das heißt an anderer Stelle diejenigen Stileigentümlichkeiten aufzuweisen, die für seine früheren Werke charakteristisch sind, als um die allgemeine Ableitung eben dieser Stileigentümlichkeiten als solcher, wo sie auch auftreten mögen. Der Hinweis auf die gewiß hochinteressanten Arbeiten Jörg Kölderers und seiner Werkstatt, mit dem Baldaß die Frage nach der Schülerschaft Altdorfers lösen möchte, scheint wiederum eher ein Beweis für den überpersönlichen Charakter der Stilform, um so mehr als die Daten der uns zugänglichen Werke keineswegs für die künstlerische Priorität Kölderers sprechen.

Wichtig bleibt trotzdem der Hinweis auf die Miniaturen des Kölderer-Kreises, die noch zu wenig beachtet waren, und auch die hier offenkundige Beziehung zur tirolischen Kunst ist sicher eine der Voraussetzungen des Donaustiles. Baldaß will eine spezielle Beeinflussung Altdorfers durch Pacher erst im zweiten Jahrzehnt, nach der Donaureise, gelten lassen, und viele seiner Beobachtungen, die sich insbesondere auf den Altar in St. Florian beziehen, treffen sicher das richtige. Altdorfers Stil gründet sich auf die mantegneske Komposition, die durch Pacher nach Deutschland übertragen wurde, und wie Mantegna, als Erbe des Jacopo Bellini, das Problem freier Gruppierung der Menschen im Raume, das seit dem Trecento die italienische Kunst beschäftigte, zur Lösung führte, so scheint — nach dem Zwischenspiel des niederländischen Einflusses — Altdorfer in Deutschland geistig an die Meister der ersten Jahrhunderthälfte anzuknüpfen, deren Kunst mit den französischen Ausläufern des italienischen Trecento verbunden war.

Wird der „Donaustil" als Zeiterscheinung verstanden, so ist es unmittelbar begreiflich, daß Altdorfers spätere Entwicklung in andere Bahnen einlenkt, daß er scheinbar den Idealen seiner Jugend untreu wird, die eben nicht die seinen allein, sondern die einer Epoche deutscher Kunst gewesen sind. Um das Jahr 1520 beginnt auch in Deutschland die Herrschaft eines Stiles, den man in den Niederlanden als Romanismus zu bezeichnen sich gewöhnt hat, den man in Deutschland — wiederum mißverständlich — den Kleinmeisterstil nennt, weil seine Hauptträger, die Beham, Pencz zierliche Kupferstiche kleinen Formats geschaffen haben. Auch Altdorfer ist zu den Kleinmeistern gerechnet worden, nicht mit Unrecht, in seiner Arbeitsweise wie seinem Stile steht er in seinen späten Jahren den Nürnbergern nahe, die übrigens sichtbar auch seinem Einfluß unterlegen sind. Aber er hat auch Wandbilder gemalt, und man kennt offenbar gerade aus dieser späten Phase zu wenig, um eine zureichende Vorstellung von der romanistischen Epoche Altdorfers zu bilden.

Baldaß hat die Stufen der Entwicklung im Werke des Regensburger Meisters klar gesehen, aber er neigt allzusehr dazu, sie jeweilig auf persönliche Beeinflussungen zurückzuführen, so daß sein Altdorfer als ein schwankend äußeren Eindrücken hingegebener, wenig seiner selbst gewisser Künstler dasteht. Mir scheint, daß man diese Entwicklung mehr unter den Auspizien der großen stilgeschichtlichen Epochen betrachten sollte, die Altdorfer durchlebt, an denen er als Nehmender wie als Gebender gleich starken Anteil gehabt hat. Glaser.

Oskar Fischel: Das moderne Bühnenbild. Ernst Wasmuth Verlag A.-G. Berlin.

Wir kennen kein zweites Werk, das einen so weiten, bildhaften Überblick böte über das, was in den letzten zwanzig Jahren an bildnerischer Szenengestaltung ist geschaffen worden: seit der Zeit nämlich, da man von einer solchen überhaupt wieder sprechen kann. Und jeder, den das Problem des Bühnenbildes interessiert, Fachmann oder Liebhaber, wird für diese Leistung dem Verlag und Herausgeber dankbar sein: um so dankbarer, da sie zustande zu bringen gewiß keine leichte Arbeit war. Jedoch: daß in der Zusammenstellung bedeutendes fehlt — wir bedauern es beispielsweise für Rollers Werk — ist weniger zu beanstanden, da Vollständigkeit hier nicht zu erzielen ist, als daß unbedeutendes, ja manches fast Nichtssagende gebracht wird: das schwächt den Gesamteindruck und macht das Ganze minder gewichtig. Aber wir geben gewiß zu, daß dieser besondere Mangel mit einem grundsätzlichen bis zu einem gewissen Grade verwachsen sei: es scheint schlechthin unmöglich, von einer Inszenierung im Bilde einen rechten Begriff zu geben. Und das ist nicht verwunderlich: von dem Entwurf, der Skizze zum Bühnenbild — und aus solchen besteht im wesentlichen das Bildmaterial — bis zu ihrer endlichen Realisierung ist ein weiter Weg, in den viele Köpfe, Hände und Maschinen geschaltet sind. Daher rührt es, daß die reizvollsten Szenenskizzen auf der Bühne oft völlig versagen und solche, die in der Zeichnung nüchtern und konstruiert anmuten, alsdann glänzend wirken. Es ist bei der ganzen Theaterkunst immer wieder dies: mit dem Entwurf ist des Künstlers geringste Arbeit getan, sie beginnt vielmehr recht eigentlich erst bei dem Punkt, wo es gilt, jene Notiz seines Grundgedankens mit allen verfügbaren Mitteln und über alle Hemmnisse hinweg zu verwirklichen: dabei erweist sich dann, ob er die klare innere Vorstellung, die bildnerische Kraft und biegsame Geschmackssicherheit entwickelt, alle Medien auszuschöpfen, allen Impedimenten nicht nur wirksam zu begegnen sondern sie womöglich noch seinen Zielen dienstbar zu machen sowie auch — was

der Herausgeber in seinem Vorwort sehr richtig betont — die ganze Fülle der ungewollten, der Zufallswirkungen, die das mannigfache Ausprobieren mit den mannigfachen Theatermitteln überraschend ans Licht bringt, behende zu erfassen und für seine Ideen auszunutzen. So gibt das ganze, reiche, schön reproduzierte Anschauungsmaterial des Werkes letzten Endes doch nur eine dünne und rechte ferne Auskunft darüber, wie eigentlich all' diese Bühnenbilder „im Leben" aussahen. Aber hier liegt eine Unvollkommenheit vor, die, wie gesagt, zu einem großen Teil in der Natur der Sache begründet ist. — Im Bildteil ist jede einseitig gefärbte Auswahl vermieden, so kommen alle Arten, Stile und Stufen der szenischen Gestaltung zu Wort: die malerischen und tektonischen, die übertragenen und naturnäheren, die gebauschten, prunkenden, barocken und die strengen, kühlen, gemessenen, die vielfarbigen und farbkargen, die lieblichen mit dem kleinen ins kleine wirkenden und die auf's große gehenden monumentalen. Im einzelnen seien die G. Craigschen Entwürfe besonders hervorgehoben, die auch in der lockersten Andeutung noch einen Kopf erweisen, in dem ein deutlich konturiertes Bild lebendig ist, dessen was er will, und eine umfassende Kenntnis alles Theatralischen. Die wenigen Skizzen seiner Hand geben schon einen Begriff davon, für wieviel er der eigentliche Finder und Anreger geworden ist. Ähnliches läßt sich — wenn auch in gestuftem Grade — nur von einem recht kleinen Teil der übrigen Künstler sagen, von denen wir Ott, Aravantinos, Strnad, Schumacher und nicht zuletzt den anderen Pionier Appia nennen. Kainer aber, der besonders stark vertreten ist, hat bei aller koloristischen und geschmacklichen Begabung nicht die feste, bauende Hand, die zum Szenenkünstler gehört, und wird von dem ihm wesensverwandten Bakst durchaus in den Schatten gestellt. Den Beschluß machen die modernen Russen und das staatliche Bauhaus in Weimar: welcher Beschluß einen recht schmerzlich stimmen mag. Denn in dieser knappen Gegenüberstellung wird unausweichlich deutlich: daß der Expressionismus eine gedachte, theoretische, eine Sache des Gehirns sein kann und eine von einem ganz ursprünglichen, sinnlichen und unmittelbaren Gefühle getragene: daß hier die Russen und dort die Deutschen stehen! — Das lebendig, mit Liebe und Kenntnis geschriebene Vorwort enthält vieles gute: so die geharnischten Worte gegen alles Spezialistentum, gegen alle Technik und Reflektoren, gegen ein Übermaß bildnerischer Zutat, das die Phantasie festlege statt sie zu beschwingen, gegen die Vereinzelung und für die Einheit aller derer, die an dem vielfältigen Werke beteiligt sind. Die Worte sind vornehmlich als Ein- und Überleitung zu den Bildern gedacht, auf denen der Ton liegt: so verzichtet der Herausgeber auf eine eigentliche Darlegung des grundsätzlichen Problems aller Bühnengestaltung, aus dem heraus ihre besonderen Gesetze und Bindungen bis in die Einzelheiten abzuleiten wären. Aber was von dem Spiel als ganzem mit allem drum und dran gesagt wird, das kann wohl auf die Theaterkunst auch im spezifischen bildnerischen Sinne angewandt werden: daß sie in einer Zeit, wo alle anderen Künste zweck- und heimatlos geworden seien, ihren Zweck und ihr Ziel habe, daß sie kein planetenfernes Dasein „an sich" führe, sondern lebe als angewandteste Kunst.

Emil Preetorius.

August L. Mayer: „Jusepe de Ribera". Leipzig, 1923. Verlag Karl W. Hiersemann. Zweite, veränderte Auflage. 215 Seiten mit 67 Abbildungen in Lichtdruck auf 52 Tafeln, zwei davon farbig.

Es ist dem Verlag Hiersemann besonders zu danken, daß er sich in dieser Zeit zu einer so üppigen Neuauflage dieser vor nunmehr fünfzehn Jahren erschienenen Dissertation entschlossen hat. Der Druck ist viel besser als zuvor, die Letter ist größer und deutlicher geworden, eine Reihe neuer Abbildungen nach inzwischen identifizierten Bildern ist hinzugetreten, von denen einige sogar farbig gehalten sind. Manches Gemälde hat seinen Besitzer gewechselt und muß nun statt in Spanien oder Italien in amerikanischen Sammlungen oder Kirchen studiert werden. Textlich ist keine wesentliche Änderung erfolgt, es sei denn, daß man sie in dem kurzen Hinweise auf die Beziehungen Riberas zu Caravaggio erblicke. Verfasser konnte sich auf neue Forschungsergebnisse von W. Rolf („Geschichte der Malerei Neapels", Leipzig 1910), vor allem aber auf solche des bekannten Ordinarius der Kunstgeschichte an der Madrider Universität, Elias Tormo, stützen, die dieser im „Boletin de la Sociedad Española de Excursiones" 24, 1916, niederlegte. Die Abbildungen werden diesmal sehr zur Erleichterung der Lektüre vom Text getrennt gebracht, und am Schlusse ist auch ein mit Sorgfalt angefertigtes Namens- und Ortsverzeichnis beigefügt. Liest man heute die Einleitung zur ersten Auflage, so erkennt man, wie sich inzwischen die kunsthistorische Lage in manchen Hinsichten geändert hat: 1908 konnte noch Verfasser Valencia „das Toledo der bildenden Kunst" nennen, — was er heute nach der Entdeckung Grecos doch wohl nicht mehr niederschreiben würde — und „die spanische Malerei das größte Stiefkind der Kunstgeschichte bezeichnen": dies ist nun erfreulicherweise nicht mehr der Fall dank den allseitig erfolgten Forschungen, namentlich auch von deutschen Gelehrten, unter denen Carl Justi nach wie vor der eigentliche Bahnbrecher ist.

Hugo Kehrer.

ZEICHNENDE KÜNSTLERHÄNDE

Das Institut für Kulturforschung in Berlin hat einige unserer besten Künstler gebeten, ihm Aufnahmen während der Arbeit zu gewähren. Die Ergebnisse wurden einem geladenen Publikum im Graphischen Kabinett J. B. Neumann gezeigt.

Sie sind nicht sehr überzeugend. Erich Heckel, der auch aufgefordert worden war sich zu beteiligen, soll abgelehnt haben, mit der Begründung, das sei eine Art von Konzertzeichnerei. Er hat nicht so unrecht. Der schwache Punkt des Unternehmens liegt darin, daß die Künstler sich für den Zweck der Aufnahme eine besondere Arbeit zurechtmachen und vorbereiten mußten. Je weniger die Künstler das getan, je weniger sie sich um den Aufnahmeapparat gekümmert, je naiver sie in ihrer Gewohnheit geblieben sind, um so weniger wirkungsvoll ist ihr Zeichnen im Lichtbild. Und je geschickter sie sich der Aufnahmeprozedur anpaßten, je williger sie sich dem Operateur zur Verfügung stellten, und den ungewöhnlichen Bedingungen Rechnung trugen, um so besser gelang die Aufnahme im Sinne des Kinos. Dafür war Emil Orlik ein gutes Beispiel. Um so mehr als er auch sonst etwas wie ein an Öffentlichkeit gewöhnter Schnellzeichner ist und durch flinke Treffsicherheit zu verblüffen weiß. Von seiner geschickten Arbeitsweise gab die Aufnahme eine gute Vorstellung. Um so mehr als er sich, um der drastischen Fernwirkung willen, der Tusche und des Pinsels mit bedient hat. Liebermann hat sich einfach in seinen Garten gesetzt und mit Kreide ins Skizzenbuch gezeichnet; eben darum war schwer zu erkennen, was er machte und wie er es machte. Auch bei Slevogt, der temperamentvoll auf dem Stein umherfuhr, konnte man kaum erkennen, was unter der eilig erfindenden Hand entstanden ist; diese Art von Schwarzweißwirkung ist zu zart für den Projektionsapparat. Am verderblichsten ist den Aufnahmen die unnatürliche Eile geworden. Der Aufnahmeapparat hat keine Zeit; er frißt hungrig Bewegungen und will seine Aufgabe in wenigen Minuten erledigen. So schnell zeichnen die meisten Künstler nicht; und wenn sie es einmal tun, so ist es anders. Sie mußten sich hier zu einer ihnen unnatürlichen Eile zwingen. Und das fälscht den Eindruck. Selbst ihr beschleunigtes Tempo genügte aber nicht. Zuweilen gab es im Apparat einen Ruck, und wenn das Bild weiterlief, war die Zeichnung in der Pause um ein gutes Stück weiter vorgeschritten. Die Künstler haben in diesen Pausen weitergezeichnet und in ihnen oft das Entscheidende getan. Was die Aufnahmen nicht geben und nicht wohl geben können, sind die Pausen nachdenkenden Ruhens, die der Künstler macht, sind die Augenblicke, wenn der Zeichner gesammelt aufs Motiv oder in sich hinein blickt, wenn er mit dem Auge zielt bevor er trifft. Man müßte sein Auge sehen; es ist wichtiger noch als die Hand. Alle Künstler haben vor dem Apparat anders gezeichnet als sie es in der Stille des Ateliers tun. Nur die Art der Arbeit im Atelier aber ist im Sinne der Kulturforschung — um mit diesem Wort auf die Absichten des Instituts einzugehen — aufschlußreich. Schopenhauer sagt einmal irgendwo, den Menschen wie er wirklich sei, könne man nur kennen lernen, wenn es möglich wäre ihn im Alleinsein mit sich selbst zu belauschen. Dasselbe gilt von der Arbeitsweise der Künstler. Von dieser Arbeitsweise wissen darum nur die einiges auszusagen, die als Modelle oder als Vertraute Gelegenheit hatten dem Künstler zuzusehen — stundenlang. Und dann gibt es noch ein anderes Aber. Es wurde im wesentlichen die zeichnende Hand gezeigt. So interessant sie ist, so unheimlich ihre behende Geschäftigkeit auf dem Papier anmutet: der Anschauung bedeuten die kurzen Augenblicke mehr, in denen die arbeitenden Künstler in ganzer Gestalt gezeigt werden. Nichts war, zum Beispiel, so eindrucksvoll wie eine Aufnahme des nach der Natur malenden (nicht zeichnenden) Corinth. Wie er im Malen schnell, kurz, hastig den Eindruck erraffend, auf die Natur blickte, und dann wieder zurück aufs Bild, das war viel lebendiger als das isolierte Spiel des Pinsels, der etwas ganz und gar Unkontrollierbares, mit großer Handschrift freilich, hinmalte.

Selbstverständlich war die Vorführung trotzdem interessant und lehrreich. Käte Kollwitz erschien, wie sie so im Freien (im Atelier ist es zu dunkel; alle mußten im Freien arbeiten!) aus dem Kopf eine Gruppe elender Menschen zeichnete, wie ein kühn arbeitender Akademiker. Max Pechstein erinnerte in seiner Arbeitsweise ein wenig an Orlik; auch er gab eine Bravourleistung. George Groß hatte sich sichtbar vorbereitet, um einen Kopf in kräftigen Umrissen schnell und wirkungsvoll hinzeichnen zu können. Die Tuschzeichnung von Dix endlich entstand beinah wie eine Varieténummer. Wobei es amüsant zu sehen war, wie gefällig, wie sentimental fast der Künstler seinen Frauenkopf anlegte, und wie er in das Gesicht erst ganz zuletzt die obligate großstädtische Ruchlosigkeit hineinschminkte.

Dr. Cürlis, der Sprecher des Instituts für Kulturforschung, versprach Fortsetzung der Reihe. Und er sagte, auch Bildhauer sollten aufgenommen werden. Dieses letzte wird wahrscheinlich ein Mißerfolg werden. Was von der Arbeit guter Bildhauer in fünf Minuten gezeigt werden kann, ist entweder ein Nichts oder es ist eine Fälschung. Und was von Malern ferner gezeigt werden kann, wird auch kein „Kulturdokument" sein, solange es nicht gelingt, die Künstler bei ihrer Arbeit heimlich mit dem Apparat zu belauschen oder solange es nicht möglich ist, aus einem „Vormittag im Atelier Liebermanns" etwa, ein abendfüllendes Stück zu machen. Den von sechs Apparaten — die ohne Bedienung von selbst laufen — heimlich umgebenen Künstler drei Stunden lang aufnehmen, und aus den so spionierend gewonnenen Bildern dann einen Film geschickt zurechtschneiden: wenn das möglich wäre, könnte etwas erreicht werden. Da das unmöglich ist, werden sich unsere Nachkommen bescheiden müssen, wie es die Lebenden bisher getan haben, die Technik der Künstler — von ihren Werken abzulesen.

K. Sch.

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREIUNDZWANZIG, AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



MAX SLEVOGT, SZENE AUS DEM „LEDERSTRUMPF". AQUARELL ÜBER EINER LITHOGRAPHISCHEN ZEICHNUNG

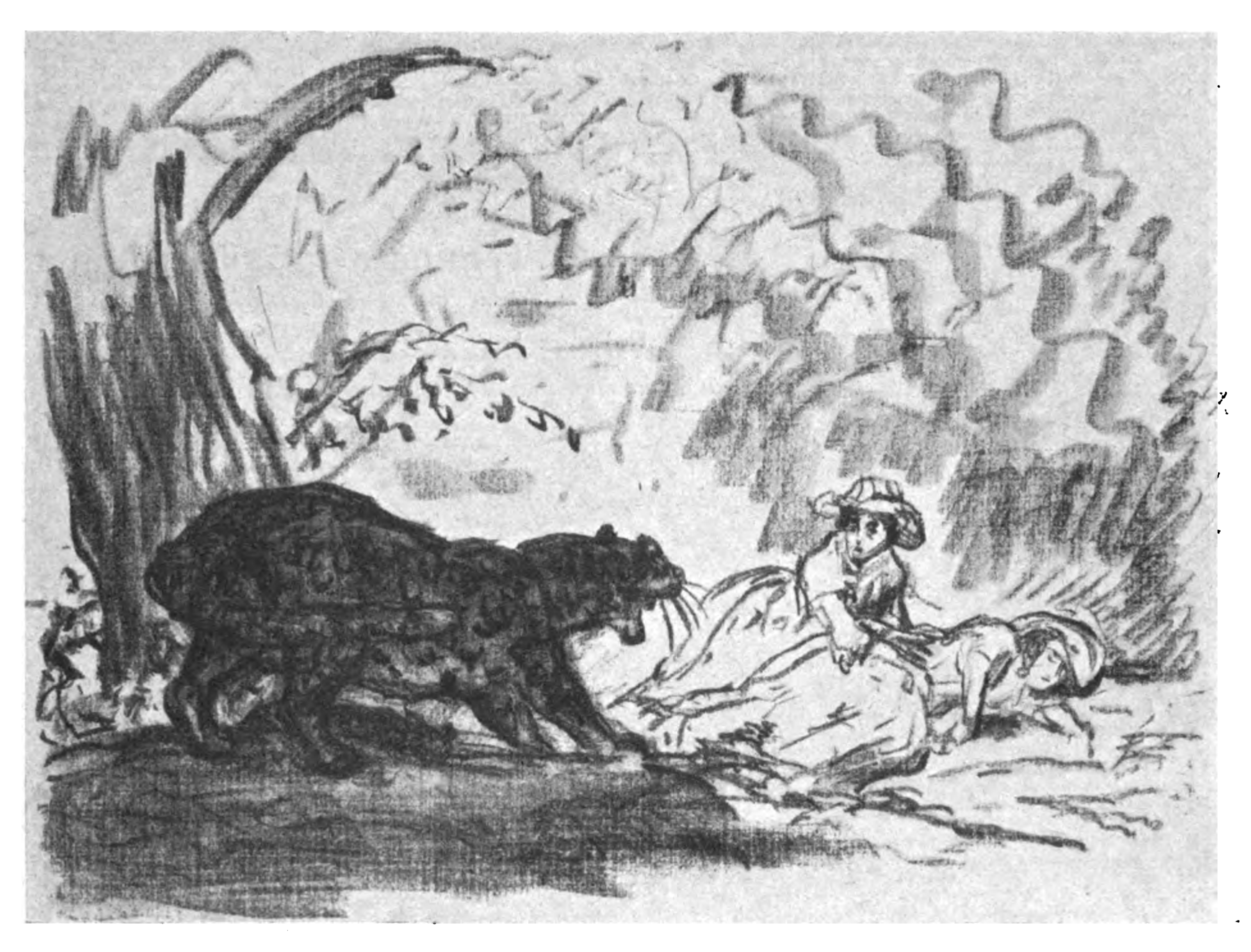


ILLUSTRATOREN-PHANTASIE BEI DER ARBEIT

VON

EMIL WALDMANN

Max Slevogts „Lederstrumpf“ gehört zu jener kleinen Gruppe von Kunstwerken, die im Oeuvre eines ganzen Künstlerlebens immer nur einmal vorkommen und vor denen der Künstler nachher oft selbst nicht mehr begreift, wie es möglich war, eine solche Riesenleistung hinzustellen. Denn der „Lederstrumpf“ ist sowohl an äußerem Umfange wie an innerer Leidenschaft durch die Fülle der bewältigten Probleme eine Riesenleistung von Ausnahmecharakter. Man darf sich durch die Tatsache nicht täuschen lassen, daß der ganze Reichtum der Kompositionen ursprünglich das Werk einer einzigen Nacht war, enthalten in ein paar Notizbüchern; daß der Künstler eines Abends, nachdem er den Stoff geistig beherrschte und alle die Bilder, die ihm beim Lesen aufgestiegen waren, vor sich sah, anfing zu zeichnen, in rasender Schnelligkeit, wie im Rausch oder Fieber, und daß er den Stift nicht eher aus der Hand legte, bis alles, jede Szene mit ein paar Bleistiftlinien hingeschrieben, dastand. Das war nur, wenn man dergleichen überhaupt „nur“ nennen kann, Konzeption, allerdings schöpferische Konzeption. Die künstlerische Arbeit mußte nun erst geschehen, in Geduld, unendlicher Geduld, etwas, das Slevogts Sache nicht so ohne weiteres zu sein scheint und ihm dennoch, auf Höhepunkten seines Schaffens auch zu Gebote steht. Monatelang, jahrelang immer wieder die Improvisation lebendig erhalten, bei jedem Blatt wieder von vorn anfangen, die Distanz wahren, Empfindung, Auge und Hand immer wieder naiv machen, auf die raffinierteste und verschlagenste Weise manchmal naiv machen, und dabei doch immer den Ton halten — dazu gehört eine derartige Anspannung aller Geistes- und Phantasiekräfte, ein solches Aufgebot alles künstlerischen Wissens und alles handwerklichen Könnens, wie es den Großen auch nur einmal im Leben möglich ist. Eine Leistung von der Höhe der Holzschnitte zur Geschichte „Friedrichs des Großen“



MAX SLEVOGT, LITHOGRAPHIE AUS DEM „LEDERSTRUMPF". TEXTILLUSTRATION SEITE 346

hat ja selbst Menzel auch nur dieses eine Mal geschaffen und dann nicht wieder. Es scheint, als zwinge die Natur die großen Künstler einmal, an einem entscheidenden Punkte in ihrem Leben, über sich hinauszugehen und all ihren Reichtum zusammenzudrängen in ein einziges Werk.

Wie hartnäckig aber der Kampf war, den Slevogt mit seiner großen Aufgabe hier ausfocht, sieht man an den wenigen Stellen, an denen er ihr zu erliegen drohte und die er, nach mißglücktem Anfang, dann umredigierte. In solchen Augenblicken schauen wir ihm bei der Arbeit über die Schulter.

Sieht man einmal die Textillustration zu der Szene von den „Frauen mit dem Panther" aufmerksam an (auf Seite 346 des Buches), so findet man, daß sie herausfällt aus dem Rahmen der übrigen Blätter. Natürlich ist sie als Illustration sehr prägnant und lebendig. Aber das Beste fehlt. Sie ist zu trocken. Wodurch sich der „Lederstrumpf" als einzigartige Leistung auszeichnet, ist ja dieses, daß der Künstler hier den impressionistischen landschaftlichen Stil der Illustration gefunden hat. Er wollte hier mit dem Schwarz-Weiß der Lithographie ganz malerisch wirken, nicht nur das Flimmern der Luft und die Bewegung der Atmosphäre einfangen mit dem skizzenhaften Strich, sondern zugleich den ganzen exotischen Zauber der Farbe suggerieren in ihrem sinnlichen Reichtum der Valeurs.

Als die Szene vom „Panther und die Frauen" dastand und Slevogt sie mit der Originalzeichnung verglich, die er hier einmal, aus Gründen äußerlicher Art, auf Umdruckpapier und nicht direkt auf den Stein gesetzt hatte, war er nicht nur mit dem Druck, sondern auch mit der Originalzeichnung unzufrieden. Er fühlte, daß ihn hier die anschauliche Phantasie ein wenig im Stich gelassen hatte. Das Blatt wirkt dürftig und das Spiel der Nuancen gibt weder den Lichtreichtum noch die farbige Atmosphäre. Er fragte sich: „wie sah das denn aber wirklich aus?" Das heißt: im Augen-



MAX SLEVOGT, LITHOGRAPHIE AUS DEM „LEDERSTRUMPF“. VOLLBILD SEITE 349

blick der Konzeption? Er schloß die Augen und zauberte sich vor sein inneres Auge noch einmal wieder das ganze Spiel von Farben und Lichtern. Und als ers wußte, griff er zum Aquarellpinsel, legte ein paar leichte Töne über das karge Schwarz-Weiß, setzte ein paar bunte Effekte ein und fand, daß das Ganze nun schon „ähnlicher" wirke. Und dann vergaß er, daß er ja eigentlich graphisch arbeiten wolle, er malte und malte immer weiter, bis er die matte, durch den Umdruck entfettete Zeichnung mit Wasserfarben und Deckweiß in Grund und Boden gemalt hatte, so, daß man unter der Farbe nur noch mit Mühe hie und da ein wenig von dem schwarzen Kreidestrich entdecken kann: eines seiner herrlichen, exotischen, abenteuerlichen Aquarelle war ihm unter der Hand entstanden – ein Blatt, dem man die Illustration, die Beziehung auf eine bestimmte Textstelle, nicht so ohne weiteres ansehen würde.

Aber nun, wo er sein Gewissen mit Selbstkritik beruhigt und den Ton wiedergefunden hat, arbeitet er dieses Malerische nicht in farbiges atmosphärisches Schwarz-Weiß zurück und ersetzt das verfehlte Blatt durch einen späteren „Zustand" — sondern nun, wo seine Lithographenphantasie wieder auf der Höhe ist, fängt er von vorne an, denkt sich die Szene noch einmel aus, aber ganz neu, ganz anders, in vollständig anderer Komposition, als Vollblatt in Hochformat, aber diesmal direkt auf den Stein gezeichnet; und fügt sie dem Buche ein. Sie hat das, was der ersten Fassung fehlte, das malerische Singen und Klingen der Töne, den landschaftlichen Licht- und Farbenreichtum mit der reichen Instrumentierung der Nuancen; mit dem Funkeln der tiefen Schatten und dem Blitzen der Lichter, mit dem verwirrenden Spiel der zahllosen Abstufungen zwischen dem hellsten Weiß und dem dunkelsten Schwarz. — Die Malerphantasie ist es, der bei Slevogt die letzte graphische Schönheit ihr Leben verdankt.

ERZPLASTIK

VON

KURT KLUGE

Der Erzguß fängt beim Feuer an: dies ist das Geheimnis der alten großen Metallbildhauer. Die Wahrheit, daß Erz nur in der Hand bildsam wird, die es sich gehorsam machte, ist so einfach und so schwer erfüllbar, daß man versteht, wie eine Zeit des handwerklichen Verfalls zuerst und am tiefsten die Kunst der Erzplastik sinken läßt.

Das Gefühl für Erz als den fließenden Bildstoff erwacht nur am Schmelzofen. Theoretisch kann Handwerk nicht gelernt werden und der Bildhauer vermag physikalische Vorgänge nicht intuitiv zu erfassen: wie das rohe Metallkristall im brüderlichen Feuer sich auflöst, fließend nach bestimmten Gesetzen eine Form erfüllt, erstarrt, und nun zwiefach, physikalisch und künstlerisch, wieder Kristall geworden unter den sehenden und fühlenden Instrumenten des ziselierenden Erzgießers Werk wird.

Dieses große Wunder ist im Sebaldusgrab offenbart wie nirgends sonst auf deutschem Boden. Es gibt, auch von den Vischergießern selbst, viel bessere Güsse und unvergleichlich viel reifere Ziselierungen — aber blickt man aus der Nähe von oben in die phantastische Bronzewildnis hinab, so hört man, wie flackernd das Feuer niederfuhr und wild sich überschneidende Hohlräume erfüllte. Dieses Werk ward fließend. Die Form quillt. Ohne die Schranken des gegebenen Holz- oder Steinblocks schoß die Glut hemmungslos dorthin, wo die Phantasie sie wollte. Die Gnade eines solchen Werkes konnte sich nur in eine Bildhauerseele senken, die mit Feuer getauft ward.

In unseren Tagen ist von einer künstlerischen Erzgußtechnik im Sinne der Vischer oder Cellinis kaum noch zu reden, denn Grundgedanke dieser neuen Zeit ist, was den Verfall des wahrhaft schöpferischen Erzgusses herbeiführte: das Prinzip der unseligen Arbeitsteilung trennte den Künstler von seinem Werk. Er ist nicht mehr schöpferischer Handwerker, sondern eigentlich Unternehmer: Erzwerke sind nur in Ausnahmefällen im eigent-

lichen Wortsinne geschaffen worden, das heißt von einem Mann geformt, gegossen und ziseliert, von einem Menschen erlebt, getan und vollendet. Der zeitgenössische Modelleur schafft ein Tonmodell, damit ist die „künstlerische" Arbeit beendet. Was nun kommt, ist das sogenannte „Handwerk": der Gießmeister bestimmt Legierung und Gießart, der Ziseleur überarbeitet den Rohguß fast auf jedem Quadratzentimeter (das wird regelmäßig bestritten, obgleich der Fachkundige wohl weiß, daß bei der nachfolgenden Metallfärbung ziselierte Teile und Gußhautteile sich als Flecken sondern). Mit der Metallfärbung — die wir bescheidenerweise lieber nicht mehr „Patina" nennen wollen — bestimmt der Techniker die Gesamtwirkung.

Es handelt sich am Ende also nicht mehr um ein Originalwerk, sondern um eine Reproduktion. Dieses künstlerisch verstümmelte, reproduktive Empfinden des Erzgusses zeigt der Modelleur dem Erzgießer immer wieder in wahrhaft erschütternder Weise: er vergleicht sofort sein Tonmodell mit dem Rohguß, sucht nach Poren, Löchern, zu weich oder zu hart gekommenen Stellen — kurz, er fordert vom Erzguß nichts als absolute Wiedergabe seines Modells. Das grundlegende künstlerische Gefühl, daß der Rohguß nach einem Gips ein selbständiges Neues ist, ein neues Formfundament, auf dem nach eigenem Gesetz ein Werk erst geschaffen werden muß, wenn man nicht den Rohguß als solchen gewollt hat — dieses Gefühl ist verwelkt.

In der handwerklich besten Arbeit Vischers, der als Rohguß belassenen Kreßschen Tafel in der Lorenzkirche, hat der Künstler das große Loch an der unteren Kante offen gelassen — die Bronze floß so. Man ertrug Bronze. Aber auch auf dem sorgfältigst in der peinlich glatten, deutschen Technik der späteren Renaissance ziselierten Eißnerschen Grabrelief hat Vischer Gießporen bis zur Größe eines Fingernagels offengelassen: sie gehören zum Wesen des gegossenen Metalls wie die Poren zum Muschelkalk. Wir erkennen aus diesen Beispielen Vischerscher Metallbehandlung, daß er dort, wo er offene Gießporen handwerklich vollendet schloß, nicht Abweichungen von seinem Modell beseitigte, sondern aus erzkünstlerischen Gründen heraus die ununterbrochene, glatte Fläche brauchte.

Die heutigen Modelleure sagen Bronzeguß, meinen aber Galvanoplastik: das Metall soll ihr Modell scharf wiedergeben und keine Materialeigenheiten haben; denn die im Wesen des Gießens liegenden Sondererscheinungen werden als „Fehlstellen" empfunden, da eben im Gefühl des zeitgenössischen Bildhauers der Gips als das Resultat der künstlerischen Arbeit lebt.

In der Tat, was hinter dem Gips kommt, ist nicht wie bei den Meistern aller anderen Kunstepochen das Werk sondern die Wiedergabe. Das sogenannte Fertigmachen, die letzte Hand am Material, ist ein Ausdruck des künstlerischen Schamgefühls, nicht des schöpferischen Willens.

Durch die Industrialisierung des Erzgusses ist das Auge des Modelleurs viel zu sehr an die objektiv „guten" Güsse des Gewerbes gewöhnt. Wir müssen lieber „schlechter" aber mit unseren Händen gießen. Die Putten, die Leuchterköpfe am Sebaldusgrabe, die Vischerschen Löwen beispielsweise, sind alle „schlecht" gegossen und, mit dem toten Auge des Vervielfältigers gesehen, „schlecht" ziseliert und werden doch ewig leben. In unsere Metallbehandlung ist, an den Werken der alten großen Meister gemessen, etwas heillos unpersönlich „Gutes" gekommen, das ein Künstler, der selber im Material arbeitet, nie hineinbringt, weil ihn das Reproduktive langweilen wird und die Intuition am Material sich entzünden muß.

Ich sehe an meinem Schmelzofen drei Arten von Bildhauern stehen: der erste ist der reine Formproblematiker. Ob alter oder neuer Richtung — dieser Mann empfindet bis zum Gips, der Rest ist ihm gleichgültig. Er ist kein Bildhauer, in dem Form und Material untrennbar sind wie Ein- und Ausatmen. „Mit diesem Geschlecht kann ich es nicht mehr ernstlich nehmen" (Goethe). Der zweite stellt den Unternehmertypus vor. Er blickt ins Schmelzfeuer: was gewinne, was verliere ich bei eigner Arbeit. Er wird immer richtig kalkulieren, daß zwei Hände nicht ausreichen, gewinnbringend zu arbeiten. Aber alles Talent der Welt ist wie ein tönendes Erz und eine klingende Schelle ohne die Liebe. Der dritte nimmt ein Stück Erz, oder Stein, oder Holz in seine Hand, sieht es an, ergreift es mit seinem Herzen und macht im salzigen Schweiße seines Angesichts eine Figur daraus. Dieser Mann gehört zu den Wenigen, von denen man einst, wenn Preismedaillen und Reingewinnkalküle keine Fragen mehr sind, sagen wird, er sei ein Bildhauer gewesen.

Hilflos steht der „Meister" vor dem Gießer, der die Legierungen und damit das künftige Schicksal „seines" Werkes bestimmt. Denn die Legierung ist das Schicksal eines Gusses, an ihr hängt Ziseliermethode, Färbung, Patina, Dauer oder Untergang. Legieren und Schmelzen sind unlösbare Teile des Werkganzen. Zu ihnen haben die Künstler das Verhältnis verloren. Darum ist auch das Gefühl für das eigentliche, das innerste Wesen des Erzes abgestorben.

Es handelt sich für uns, deren Erzgüsse etwas prinzipiell anderes sind als die Güsse der Alten, darum, dieses Verhältnis wieder herzustellen. Die Not der Zeit kommt diesem Bestreben entgegen, denn sie weist den Bildhauer auf vorwiegend eigne Arbeit. Aber das Tagewerk des Erzbildhauers ist schwer, heiß und rußig und hat nichts gemein mit der heute geliebten eleganten disponierenden Tätigkeit, die lieber Gesamtpläne aufstellt und die Quälerei mit dem Einzelnen den anderen überläßt. In der Kunst geht das sicher nicht. Die Seelen, aus denen sich Kunstwerke befreien, mögen sich im Laufe der Jahrtausende wandeln — die Methode des Schaffens bleibt dieselbe bei den Ägyptern wie bei uns: ein Kunstwerk ist ein Stück Form, das ein Mensch mit seinen Händen gemacht hat. Der Kampf der Hand gegen das herbe Material ist beschwerlich und voller Bitternisse, aber nur durch die wirkende eigene Hand überträgt sich der Hauch des Geistes in das Werk — nie durch die Hände anderer. Es ist Wahnsinn, unsere Werke um die uns aufgebürdete Qual betrügen zu wollen: wir können eben nicht dem Klumpen Erde unseren Odem einblasen.

Das Wesentliche der alten großen Kunst wird mißverstanden, wenn wir unsere Blöße mit der Tatsache der Werkstatt- und Schularbeit der Alten zu verdecken suchen: gewiß können wir nicht einmal am Sebaldusgrab Vischer Vater und Söhne auseinanderhalten und wissen nicht, wo Gehilfenarbeit einsetzt. Aber wir wissen, daß Vischer gießen konnte, wir wissens von Donatello, kennen Lionardos Schmelzofenberechnungen — wir wissen ganz gewiß, daß diese Erzbildhauer Erz bewältigen konnten, daß ihnen die Glut des Schmelztiegels ins Gesicht schlug und ihre Erzschöpfungen auf dieser Herrschaft über das Material ruhen. Und hier liegt der prinzipielle Unterschied zur industriellen künstlerischen Arbeitsteilung der Neuzeit. Wahrscheinlich ist der Reproduktionsguß so alt wie der Handguß, aber die Qualität der Gesamtheit der alten Güsse läßt ahnen, wie völlig die Künstlergüsse und Handziselierungen die befruchtende Grundlage waren.

Heute ist die künstlerische Metallarbeit die Ausnahme. Hallers, Gauls, Fioris Bronzen empfindet man als die Brücke zu einer Zeit mit tieferem Verstehen des Erzes. Sie wird wieder das Ganze des Erzes in der Faust haben und einer der Maßstäbe wird die Frage sein, wieweit die Künstler ihr Material meisterten. Dann ist die Frage nach Gehilfen- oder Reproduktionsarbeit überflüssig.

Gerade das Problem der Ziselierung zeigt den unantastbaren Zusammenhang des Erzganzen. Unsere Zeit hat sich gewöhnt, unter Ziselierung einen selbständigen, als solchen erlernbaren Zweig der Metalltechnik zu verstehen. In Wahrheit aber ist Ziselierung die Fortsetzung der Legierungsarbeit. Legieren wir beispielsweise die hellgelbe Bronze der Bernwardzeit nach, so entdecken wir, daß die auffallend lineare Ziselierung der Bronzen jener Zeit nicht eine epochale Geschmackssache war, sondern daß die außerordentliche Härte dieser Bronzen (Löwe zu Braunschweig) die Verwendung schneidender Instrumente, also vornehmlich des gegen die Hand wirkenden Grabstichels, forderte. Weichere Legierungen wie die Vischerschen laden zum Weitermodellieren mit feilendem oder schlagendem Werkzeug ein. Nicht weniger Einfluß auf die Wirkung hat die Wahl der Formmasse. Jamnitzer goß in die feinsten Wachsmäntel — nur so erreichte er einen persönlichen Ausdruck wie ihn seine Grabplatte zeigt. Die Godlsche Madonna, die völlig im Rohguß gelassen wurde, ist weniger goldschmiedartig gegossen, die Körnung des Formmantels ist fühlbar ohne aber die Wachsmodellierung aufzuheben. Die Vischer aber verwenden je nach der Art des Werkes die verschiedensten Mantelmassen: zarteste Mäntel (Tafel Kreß, Nürnberg, Lorenzkirche), derbe (der Astbrecher, München, Nationalmuseum) und ganz grobe (die Löwen im Germanischen Museum).

Das Satyrspiel in der Tragödie der Erzkunst unserer Zeit ist die Metallfärbung. Neben der Geschmeidigkeit, die das Metall hämmer- und modellierbar macht, sind Glanz und Härte die edelsten Eigenschaften der Bronze. Den leuchtenden Glanz hat sie unter den Bildhauermaterialien allein.

Die Bildwerke der Griechen strahlten, oft noch durch Vergoldung verstärkt. Wir aber wissen, daß sehr alte Bronzen dunkle Farben annehmen und begießen deshalb das reine Metall mit kompliziert zusammengesetzten Chemikalien, damit das Metallische verschwinde. Echte Patina ist ein farbiges Salz, das auf dem Metall als steinharte glänzende Schicht liegt, die den Metallcharakter behält. Unsere Metallfärbungen sind künstliche Tönungen der Oberfläche des Erzes, die nicht nur in vielen Fällen das Metall einfach verdecken, sondern auch die Bildung der echten Patina behindern. Die künstliche Patina ist entweder ein elender Versuch, den Arbeiten von heute den dunklen Mantel der Jahrhunderte und Jahrtausende umzuhängen, dem gestern Gewordenen die Würde des Historischen aufzulügen, oder sie ist die Angst vor dem rücksichtslos und rein Plastischen, das die umgebenden Dinge weit um die Plastik herum wegdrückt und alles Empfinden auf ihrer leuchtenden Räumlichkeit sammelt. Nur der Goldschmied und das Kunstgewerbe wagen noch Metall in seiner Reinheit zu zeigen — erzene Bildwerke müssen aus Gräbern hervorgezogen scheinen. Auch andeutungsweise enthalten die alten Erzgußschriften keine „Rezepte" für künstliche Patina. Das Terrakottahafte des modernen Metalls beeinflußt wahrscheinlich aufs tiefste auch unsere bronzene Formgebung, die geschlossene Formkörper als metallwidrig annimmt: sie sind aber nur kunstpatinawidrig.

Es hat etwas Erschütterndes, den Modelleur für Erzguß gerade in unserer Zeit dastehen zu sehen: neben ihm löst eine wundervoll durchdachte und ausgebildete Technik alle Gieß-, Löt- und Schweißprobleme, auch die kolossalsten, spielend. Seit ich aber begann, in eigenen Einrichtungen zu legieren, zu gießen und zu ziselieren, erlebte ich, daß die uralten Anweisungen zum Gießen: die Schedula, die Trattati Cellinis und all die kargen Dokumente längst Dahingegangener künstlerisch-technisch wertvoller sind als die modernen physikalischen und chemischen Wäg- und Meßbarkeiten. Das Auge des alten Meisters blickte in die furchtbare Stille des geschmolzenen Erzes, und er erkannte und liebte es wie einen nahen Verwandten. Er hatte das Gefühl für Legierung. Der handwerkliche Instinkt legierte vor Jahrtausenden gut. Dann kam das bedruckte Papier und die Fabrik, Geheimnis und Experiment, und die handwerkliche Seele verdorrte. „Lege dich an die Mündung der Form, indem du nach Gehör genau beachtest, was innen vor sich gehe. Und wenn du etwas wie Donnergemurmel hörst, so sage den Leuten, sie mögen etwas einhalten und wieder eingießen". Künstler werden im Wesen immer noch so gießen, wie Theophilus hier ein Stückchen Gußprozeß beschreibt. Der Techniker aber wird immer nur arbeiten mit Prozentuallegierungen und Celsiusgraden — vom Ziselieren ganz zu schweigen.

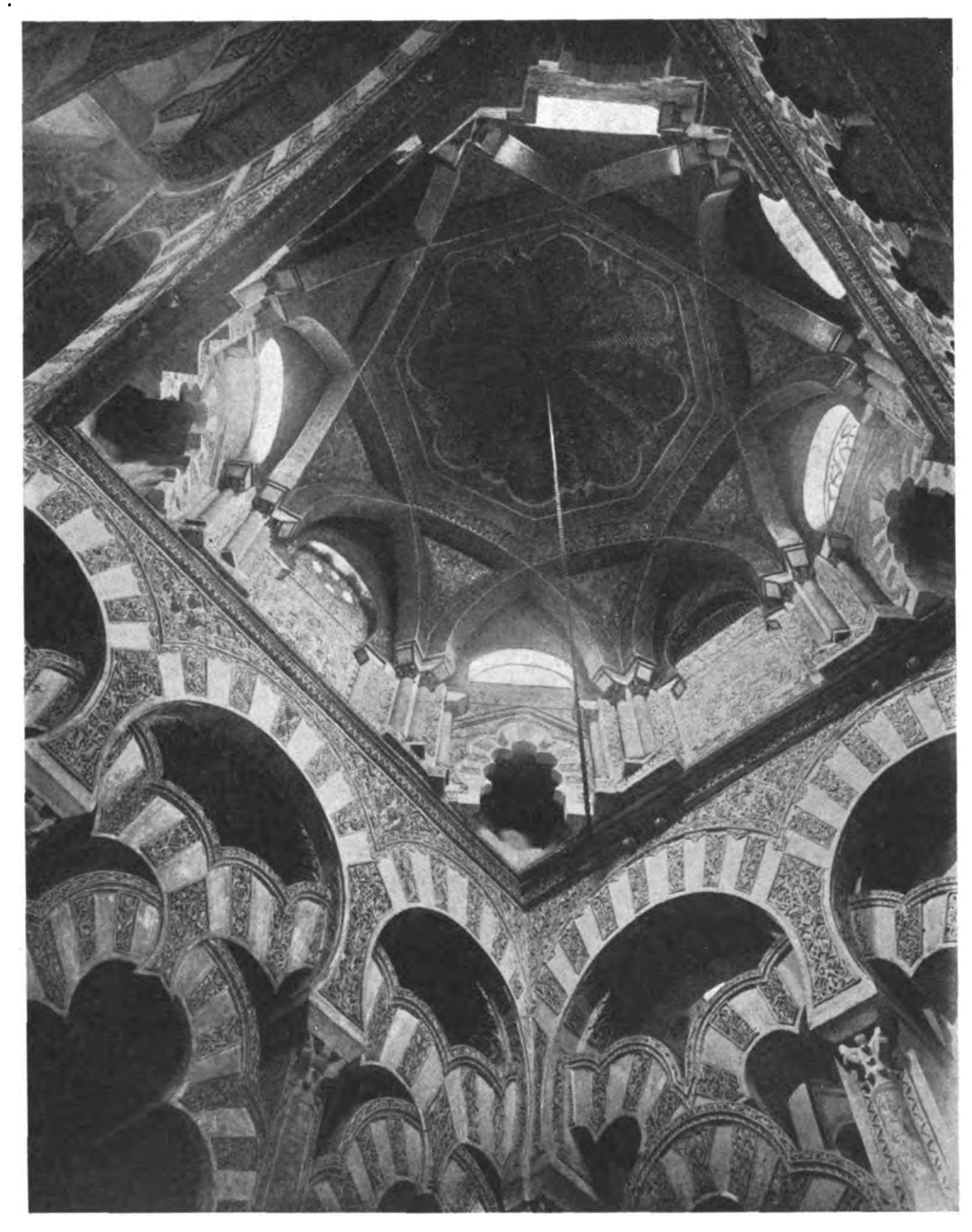
Die Aufgabe des Künstlergießers der nächsten Zukunft ist, die alte klassische Technik in Anwendung zu bringen unter Benutzung der Erfahrungen und Hilfsmittel der modernen Ingenieurtechnik, sozusagen die Cellinitechnik für unser Atelier in eine handliche, anwendungsfähige Form zu bringen.

Die Erzkunst findet in Berlin gute Tradition vor. In den bildhauerisch bedeutsamsten Zeiten hatte die Metalltechnik ihre Stätte: in der großen Schlüterzeit lehrte Andreas Haid an der Akademie Treiben, Jakobi goß und Leygebe schnitt die schönen Münzen des großen Kurfürsten. Unter der Schadow-Rauchschen Führung, um 1830, wurde Coué für Gießen und Ziselieren berufen, und der Medailleur Loos saß in der Akademie „wegen der Stempel zu den Medaillen und Münzen".

In den Verfallszeiten dazwischen aber riß die alte Tonkiste ihr Maul auf und fraß, was nicht Gips war.

Heute nähern wir uns wieder einer Zeit, die zwischen Handguß und Reproduktionsguß unterscheiden wird. Das Problem ist nicht in der ängstlichen Feststellung der Grenzen von Künstler- und Gehilfenarbeit zu sehen — diese Fragen sind charakteristisch für künstlerisch-handwerkliche Verfallszeiten — sondern ob der Bildhauer sein Material beherrscht. Der Reproduktionsguß hat seine unangreifbare Daseinsberechtigung, aber die Quelle des erzkünstlerischen Lebens ist der Künstlerguß. Um diese Quelle wieder frei fließen zu lassen, muß der Unterschied zwischen originaler und reproduktiver Erzarbeit festgestellt werden, und sei das für uns noch so schmerzlich.

Wenn wir nicht unterscheiden lernen — die Zeit tut's sicher; und sie, die stille stand vor alten Güssen, die ein Jahrtausend in Erde oder salzigem Meere ruhten, wird Löcher fressen in die Werke, die zwar die Namen ihrer Künstler tragen, die aber nicht ihre Kinder sind.



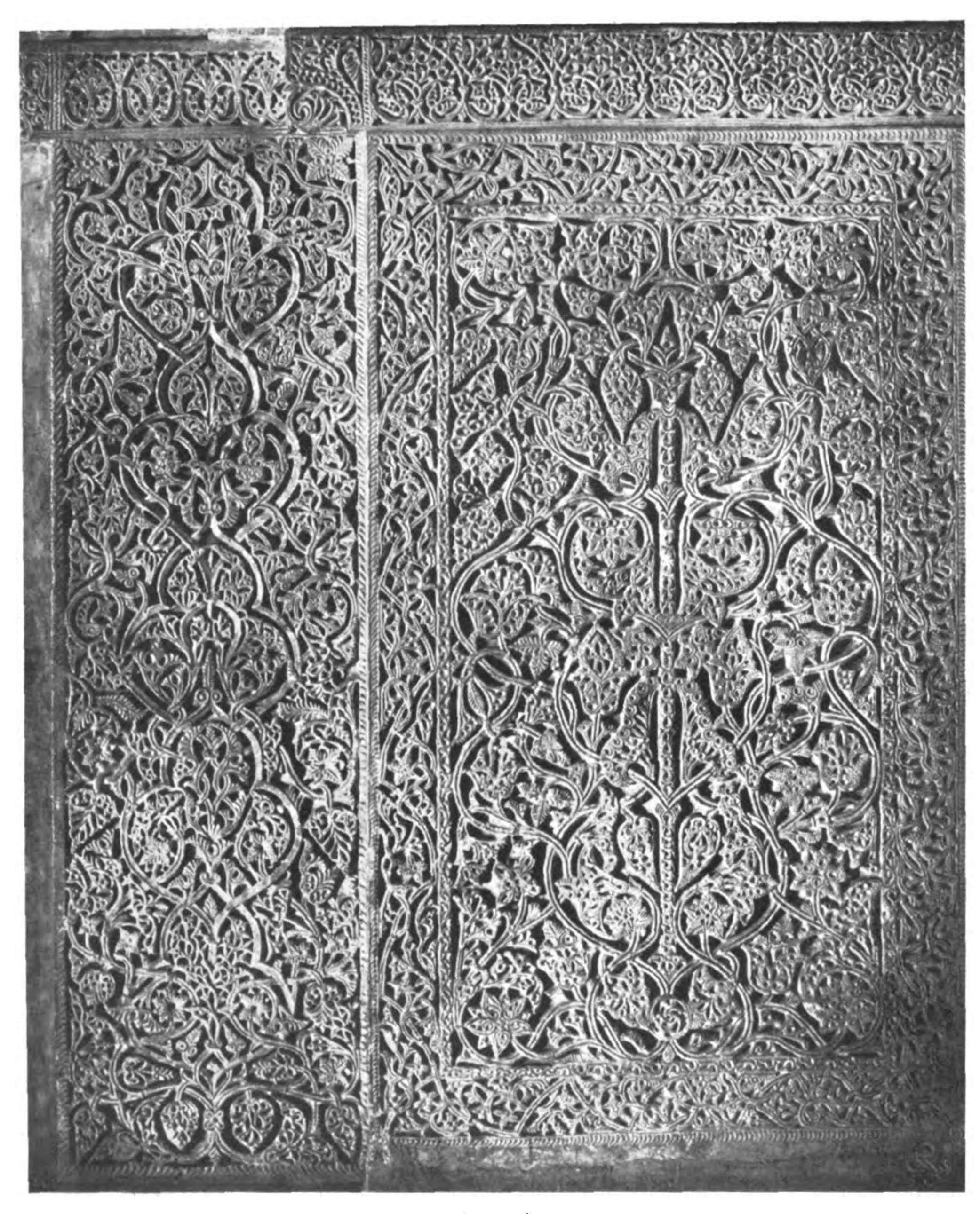
KUPPELRAUM VOR DEM 3. MIHRÂB. CÓRDOBA: MEZQUITA. UM 970. ABB. 2

VOM MAURISCHEN ORNAMENT

VON

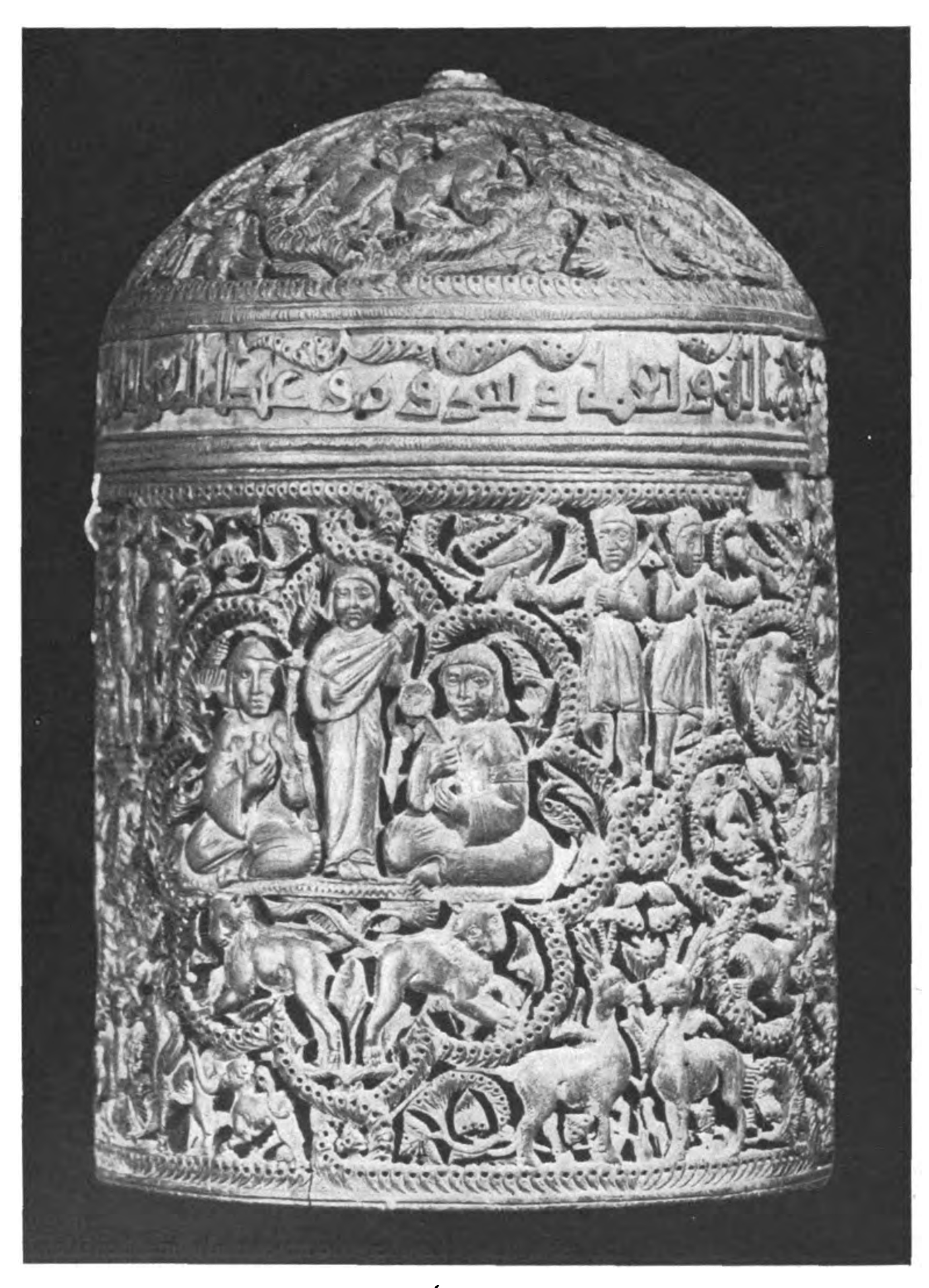
ERNST KÜHNEL

An den Grabsteinen, die auf den alten Friedhöfen von Kairuan noch der Sichtung harren, werden sich am ehesten Anfänge und Entwicklung des steilen, kufischen Duktus im Maghreb verfolgen lassen; die einfache wuchtige Art, mit der hier die Texte eingemeißelt wurden, findet sich noch



MARMORVERKLEIDUNG AM MIHRÂB. CÓRDOBA: MEZQUITA. UM 970. ABB. 1

im zehnten Jahrhundert in Spanien in Bauinschriften und anderen lapidaren Urkunden und erfüllt, nach dem Entwurf eines arabischen Kalligraphen von byzantinischen Meistern in Mosaik ausgeführt, am Mihrâb von Córdoba einen besonderen dekorativen Zweck in architektonischem Rahmen. Natürlich hatte der vegetabile Dekor sich schon unabhängig ausgebildet, ehe er mit der Schrift in Verbindung trat. Am deutlichsten läßt sich sein Werden an dem Bauglied beobachten, das von der Antike mit herübergenommen und allmählich islamisiert wurde: am Kapitell. Die Spolien, die bei den ersten Moscheen noch nahezu ausschließlich Verwendung fanden, zeigen überwiegend Akanthusblätter in zwei Reihen, mit Eckvoluten darüber. In Córdoba, wo man nur in den beiden ersten Bauperioden noch über altes Material verfügte, kam man dann auf den Einfall, diese charakteristischen Konturen in einfachster Form zu schematisieren, offenbar, weil man damals angefangen hatte, die Bogen zu ornamentieren und



PYXIS AUS ELFENBEIN, CÓRDOBA 968. LOUVRE, PARIS. ABB. 3

sie nun auf massiver wirkenden Körpern aufsitzen lassen wollte (Abb. 1). Das betraf aber nur die Omayadenmoschee; wir haben aus dem zehnten Jahrhundert eine ganze Anzahl anderer Beispiele, in denen im Gegenteil, immer unter Beibehaltung der ursprünglichen Gliederung, die Zwischenflächen mit füllendem Palmetten- und Rankenwerk überzogen, die überfallenden Lappen bisweilen gefiedert und vor allem die Voluten umstilisiert werden. Dabei entsteht, an dieser Stelle besonders erklärlich, die Neigung zu der die ganze künftige Entwicklung beherrschenden Gabelblattranke, der Arabeske, die nun ihrerseits das Signal gibt zur Abstrahierung aller vegetabilen Gebilde von ihrer Naturform. Der

Akanthus wird gefiedert, wird zinnenartig gereiht, palmettförmig geschlossen oder in Bienenzellen durchstochen, jedenfalls aber seiner Eigenart entfremdet und einem neuen dekorativen Geschmack dienstbar gemacht.

Es handelt sich jetzt nicht mehr darum, plastische Konturen eines Körpers durch Kontraste von glatten und verzierten Teilen zu betonen, sondern vielmehr, sie durch ein dichtes Netz wuchernder Ornamentik zu verhüllen. Das Prinzip der Flächenfüllung, das sich so kundgibt, hatte sich damals in frühislamischen Denkmälern allgemein durchgesetzt und hebt in Spanien ganz begreiflich an mit Entlehnungen aus dem syrischen Kreise wie Rebwerkstauden und Blattkandelabern, bei denen naturalistische Gedanken noch anklingen, die schematisierende und arabisierende Tendenz aber deutlich hervortritt. Die Muster werden von einer Mittelachse aus symmetrisch entwickelt — gewissermaßen im heraldischen Sinne — und zwar in der Regel so, daß der Eindruck eines einzigen, geschlossenen, aus Ranken, Blättern, Trauben und dergleichen zusammengewachsenen Gebildes entsteht. Zu einer Loslösung von östlichen Einflüssen und zur vollständigen Islamisierung der einzelnen Bestandteile ist es bereits in den beiden Marmorwangen zu Zeiten des Mihrâb al-Hakim's gekommen, in denen das Blattrankenwerk sich schon ganz im Sinne der Arabeskenbildung entfaltet, die in den in einen Rahmen gefaßten Hauptfeldern noch einigermaßen aufgebaut erscheint, in den Seitenteilen aber bereits durch Ovalpässe, wenigstens zum Schein, gegliedert werden muß, um nicht durch die Fülle der nie wiederholten Motive allzusehr zu verwirren (Abb. 2). Man bewundert hier die Sicherheit, mit der der Meißel den Stein zu einem zarten Spitzenwerk von unübertroffener Tiefendunkelwirkung auflockert, nicht minder als die souveräne Beherrschung der vegetabilen Formen durch eine rhythmisch temperierte Phantasie.

Was von Mauren und Westgoten dem islamischen Ornament vermittelt werden konnte, beschränkte sich im wesentlichen auf geometrische Anregungen: Flecht- und Schlingbänder, Ketten- und Gitterwerk und dergleichen, wie sie in der Volkskunst der Germanen sowohl wie der Berber zur Ausbildung und vielfach auch schon in architektonischem Rahmen zur Anwendung gelangt waren. Die von Bagdad nach Kairuan gebrachte Kanzel, mit ihren hundertfältigen Gebilden geradezu ein Musterbuch linearer Ornamentik, gab einen neuen Anstoß, und an der Maqsûra derselben Moschee tritt die geometrische Gliederung in Verbindung mit dem Rankenwerk, das auch hier dicht den Grund füllt und sich in ähnlicher Richtung bewegt, wie in Córdoba, aber weniger von dort als vom Orient direkt inspiriert erscheint: unzweifelhaft ist es von Bagdad abhängig und zeigt, in wie interessanter Form der Reichsstil der Abbasiden — in Samarra am klarsten entwickelt und durch Ibn Tulûn nach Kairo übertragen — in dieser Provinzstadt Anwendung findet.

In Córdoba selbst wird man nach ausgesprochen geometrischen Motiven vergebens suchen, dagegen lehrt ein Blick auf die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Epoche, daß im zehnten und elften Jahrhundert als weiterer Bestandteil des Dekors die figürliche Darstellung eine erhebliche Rolle gespielt hat. Sie beherrscht vor allem das Schnitzwerk der Kästen und Büchsen aus Elfenbein, die, großenteils datiert, einen der Ruhmestitel des Khalifatstils bedeuten. In der Regel handelt es sich um kleine, zwei- bis dreifigurige Kompositionen, die in mehreren miteinander verschlungenen Achtpässen die Fläche in ihrer ganzen Höhe einnehmen: Fürsten thronend, mit Dienern zur Seite, auf dem Elefanten oder zur Jagd ausreitend, dann wieder musizierende oder zechende Personen. Der Grund ist dicht mit Ranken, Rebwerk, Vögeln und dergleichen gefüllt, und diese Motive beherrschen bisweilen auch die Zwickel zwischen den Medaillons, während in anderen Fällen hier Büsten oder gegenständige Figuren, Gazellen, Löwen, Greife und dergleichen beliebt sind; ein Schriftfries läuft um den unteren Rand des Deckels und trennt so die beiden Folgen von Darstellungen (Abb. 3). Angesichts des sunnitischen Bekenntnisses, dem die Omayaden gehorchten, und das bekanntlich — nicht sowohl auf dem Koran wie auf überlieferten Aussprüchen des Propheten fußend — die Wiedergabe lebender Wesen verpönt, wird man mit Recht fragen, wie figürliche Szenen damals auf Gegenständen, die schon ihrem hohen Materialwert nach in erster Linie für den Hof bestimmt sein mußten, geduldet werden konnten. Die Erklärung wird man darin suchen dürfen, daß in der Blütezeit der Omayaden die schiitische Konfession, die hinsichtlich des Bilderverbots die gelindere Auffassung vertrat, durchaus

Periode viel zu wenig fanatisch gestimmt, als daß man gegen die Herstellung oder die Benutzung derartiger, nie für religiöse Zwecke, sondern stets nur für den weltlichen Gebrauch bestimmter Schmuckbehälter irgend hätte eifern mögen.

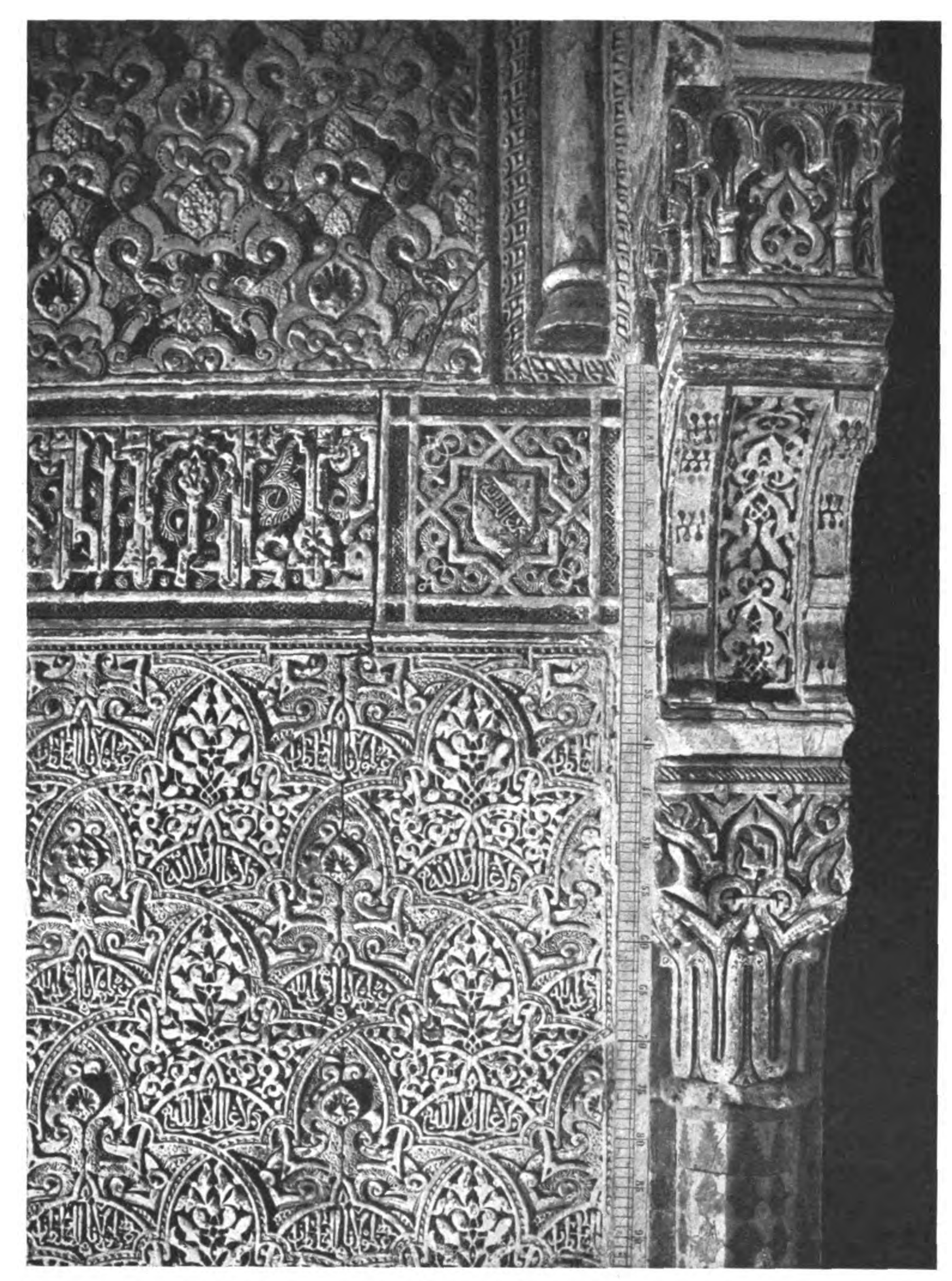
Die glaubensstarken Almoraviden, denen die religiöse Lauheit der Spanier ein Greuel war, räumten vor allem mit dem Teufelswerk der figürlichen Darstellung auf, und sie ist tatsächlich seitdem so gut wie ganz aus dem spanisch-maurischen Kreise verbannt geblieben. Aber abgesehen von dieser Ketzerei war der Khalifatstil im elften Jahrhundert so ins Kraut geschossen, daß er einer starken Reaktion ernüchternder Richtung unter allen Umständen bedurfte. In der Aljafería in Zaragoza sehen wir die omayadischen Rankengebilde zwar noch unverändert als minutiöses Spitzenwerk verwendet, aber das Bedürfnis der Künstler, von diesem Erbe loszukommen, ist so groß, daß sie in ihrer Ratlosigkeit der Architektur allerlei Motive entnehmen, Pilaster und Bögen, Profile und Gesimse, Rosetten und Nischen in wildem Wirbel durcheinander mengen und so in einen wahren Hexensabbat von disziplinloser, bacchantischer Formenschwelgerei hineintaumeln (Abb. 4).

Es muß dahingestellt bleiben, inwieweit bei der Schaffung der im neuen Sinne mit Fug so genannten „maurischen" Kunstrichtung die marokkanischen Städte in Frage kamen, neben denen der Sitz des andalusischen Statthalters, Sevilla, den Ausschlag gab; fest steht nur, daß am Ende des zwölften Jahrhunderts unter den Almohaden, deren maghrebinisch-panislamisches Programm eine Auswirkung auch nach der kulturellen Seite erfahren mußte, in beiden Ländern ein einheitlicher Stil bereits durchgedrungen ist, der von dem der Omayaden erheblich und bewußt abweicht. Besonders wichtig wurden bei seiner Ausreifung die Umwälzungen in den Schmuckformen. Infolge



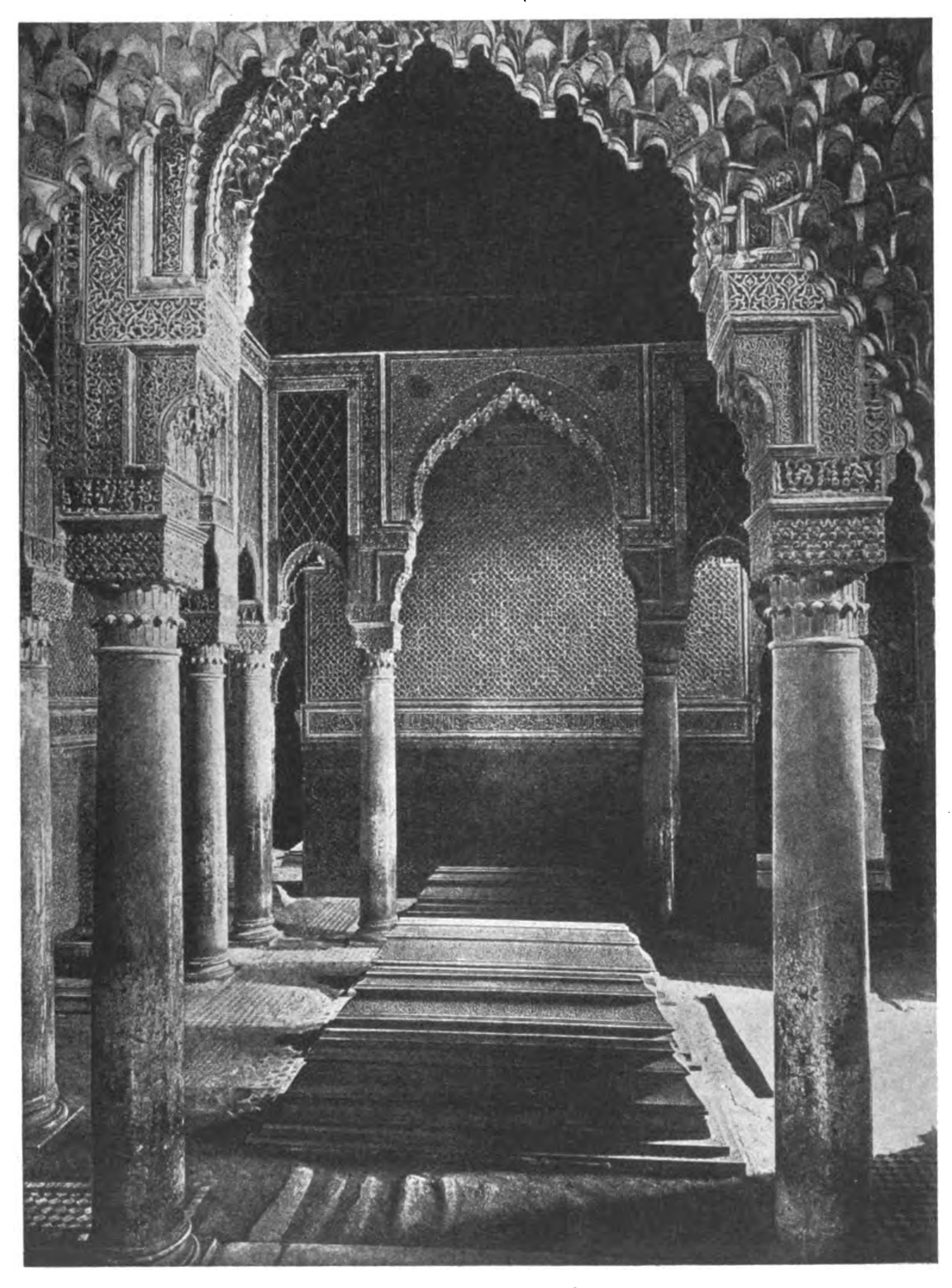
STUCKBOGEN, ZARAGOZA: ALJAFERÍA. 11. JAHRHUNDERT. ABB. 4

geduldet war und besonders bei südarabischen Geschlechtern, die für die Kunstbetätigung stark in Frage kamen, verbreitet gewesen sein soll — bis zu welchem Grade, steht noch dahin; aber auch die zum Christentum übergetretenen Muwallad nahmen vermutlich in dieser Hinsicht einen ähnlichen Standpunkt ein, und schließlich war die ganze



STUCKDEKOR, DETAIL. GRANADA: ALHAMBRA. 14. JAHRHUNDERT. ABB. 5

der allgemeinen Anwendung von Stuckbelag und keramischem Werk, die ganze Wände und einzelne Bauglieder zu bedecken hatten, galt es bald, den Ornamentenschatz erheblich zu vermehren. Die dekorativen Aufgaben der Schrift vor allem werden erweitert. Die Periode des steilen, strengen Duktus ist endgültig vorüber, aber man mag, wie in anderen Ländern des Islam, so auch hier, auf die kräftige und geometrisierende Wirkung des Kufi nicht verzichten und kompliziert nun die Charaktere durch Gabelung der Rundungen, durch Verflechtung der langgezogenen Schäfte und Verknotung der Endigungen, läßt bisweilen sogar oben eine zweite Schriftreihe entstehen und schafft so zu der Schwere der Buchstabenzeile ein ornamentales Gegengewicht in der höheren Lage. Da-



MAUSOLEUM DER SAADITEN: HAUPTRAUM. MERRÂKESCH. 16. JAHRHUNDERT. ABB. 6

neben verwendet man als Kontrast die bis dahin vermiedene Rundform des Naskhi in ihren verschiedenen Größen, ähnlich wie sie in Persien und Ägypten damals üblich war, aber mit ausgesprochen provinzieller „afrikanischer“ Eigenart in der Stilisierung der Lettern.

Das vegetabile Ornament löst sich völlig von der omayadischen Observanz, indem es jeden Zusammenhang mit der Natur aufgibt und fast ganz der Arabeske als idealem Universalgebilde gefügig wird. Palmette und Rosette, Chrysola und Trifolium, Lanzette und Füllhorn werden aus Gabelblättern gebildet, alles Rankengewinde von ihnen besetzt und ganze Stauden und Buketts daraus zusammengestellt. Gegensätze in diesem Gewirr von

tausend Umgestaltungen einer und derselben Form aber schafft man dadurch, daß man sie bald glatt läßt, bald fiedert oder zellenartig rauht, dann wieder mit Perlen konturiert oder in zarte Blütenwellen auflöst. Auch das Kapitell wird arabesziert, und dasselbe Leitmotiv beherrscht die verschiedenen kunstgewerblichen Betätigungen unter geschickter Anpassung an die besonderen Forderungen des Materials und der Technik. Es gibt keinen zweiten Fall in der Geschichte der Ornamentik, daß ein einziges Gebilde so intensiv die Phantasie der Künstler beschäftigt und in so mannigfachen Variationen unermüdlich abgewandelt wird.

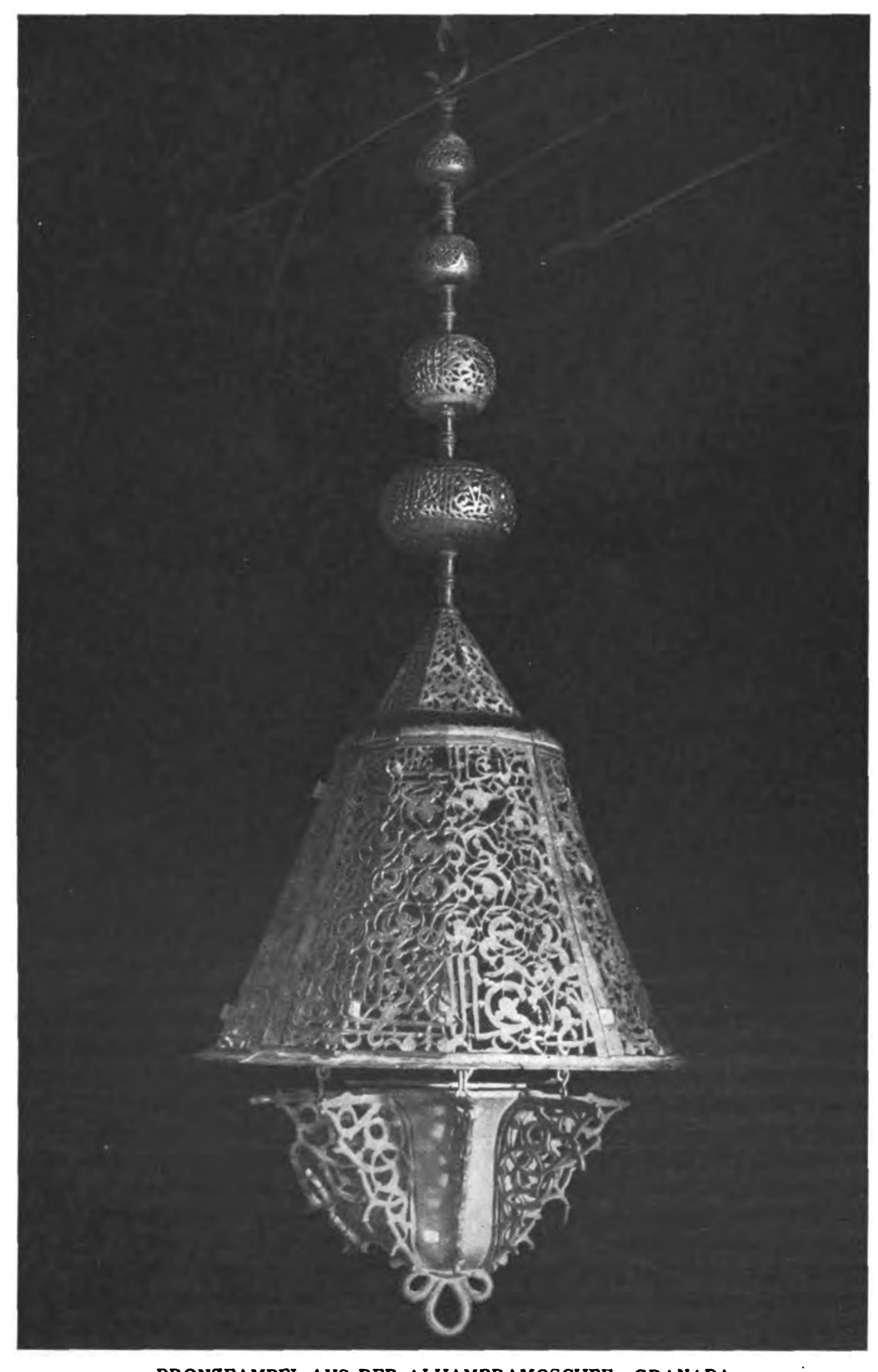
Wichtig für die Gliederung des dicht geführten und üppig die Fläche überwuchernden Schmuckes wurden daneben die geometrischen Bestandteile. An erster Stelle sind hier die Rautengitter zu erwähnen, die schon den almohadischen Stein- und Backsteinminaren neben den Fenstern zur Verzierung dienen, später als Durchbruchmotiv bei der Errichtung freier Stuckwände in der Alhambra wie im Alcazar von Sevilla, aber auch in den Medersen von Fês beliebt und schließlich zur Wandbelebung überhaupt herangezogen werden. Dann sind all die Schling- und Knotenmuster zu nennen, die vor allem in der Buchkunst neben dem Arabeskenwerk und in ähnlichem Reichtum wie dieses sich ausbreiten, ferner die verschiedenen Zusammenstellungen, die sich bei dem seit dem dreizehnten Jahrhundert — zunächst als Sockelschmuck, dann auch als Fassadenbelag — aufkommenden Fayencemosaik einbürgern, von einfachen Reihungen polygonaler Formen bis zu komplizierten Stern- und Bandverbindungen, und schließlich die geometrischen Figuren, die sich bei der Kassettierung von Decken und Türen, bei letzteren zum Teil in engem Anklang an den Kairener Stil, ergeben: alles zeichnerische Gestaltungen, die in der granadiner Periode im Verein mit anderen Motiven in den Stuckdekor übergegangen sind und nun dazu dienen, die Einzelgebilde wirksam auf die Fläche zu verteilen. Der Architektur entnimmt man zum gleichen Zwecke Bogenformen, ferner zur Füllung das Muschelmotiv und zur Profilierung die Stalaktiten. In der Alhambra kommt dann noch das Wappenschild hinzu, das in einem Querbalken den Wahlspruch der Nasriden trägt: „Es gibt keinen Sieger außer Gott", und wiederholt als wirkungsvolles Leitmotiv gewählt wurde (Abb. 5).

Alle die genannten Elemente werden nun in dem neuen maurischen Stil derart verwendet, daß sie zwar noch immer dicht die Fläche überziehen — darin erweist sich die ganze Richtung als Fortsetzung derjenigen, die in Córdoba ihr Zentrum gehabt hatte — aber sie erscheinen eng gebunden in Rahmen, Borten, Friesen und Füllungen, die in lebhaftem Wechsel die architektonisch in der Regel belanglose Schmuckwand aufteilen. Ferner werden die einzelnen Felder nicht mehr kompositionell einheitlich gestaltet, sondern kleine geschlossene Motive in fortgesetzter Reihung wiederholt, ganz im Sinne des textilen Rapports, und wie bei diesem werden die Konturen entweder schärfer betont oder durch unmerkliche Übergänge verwischt. Bei größeren Flächen geben Wellenbänder, Spitzovale, Vielpässe, Rosetten, Kreuz- und Sternschema die Aufteilung an, und zwar häufig so, daß sie eins ins andere greifen und mehrfach einander überschneiden. Die Art, wie das Arabeskenfüllwerk darin verteilt wird, läßt stärker oder schwächer die einzelnen Glieder plastisch hervortreten und stellt das Kaleidoskopische einer Dekorationsweise in den Vordergrund, die bei aller Üppigkeit der Formen doch nie in ähnliche Gefahren kam, wie sie der Khalifatstil heraufbeschworen hatte. Denn in dieser Epoche handelt es sich nicht darum, nach der Seite des Architektonischen neue Lösungen zu suchen, die auf barocke Abwege führen könnten, sondern das Ornament beherrscht den ganzen Aufbau so, daß von struktiven Problemen überhaupt nicht mehr die Rede sein kann, alle Teilung und Gliederung vielmehr ganz den Forderungen der Dekoration untergeordnet und diese damit zu einer weisen Selbstdisziplin geradezu gezwungen ist. Sie wird selbst in den spätesten Denkmälern, wie dem Mausoleum der Saaditen in Merrâkesch (Abb. 6) streng gewahrt und läßt eine eigentlich schwülstige Note nie aufkommen.

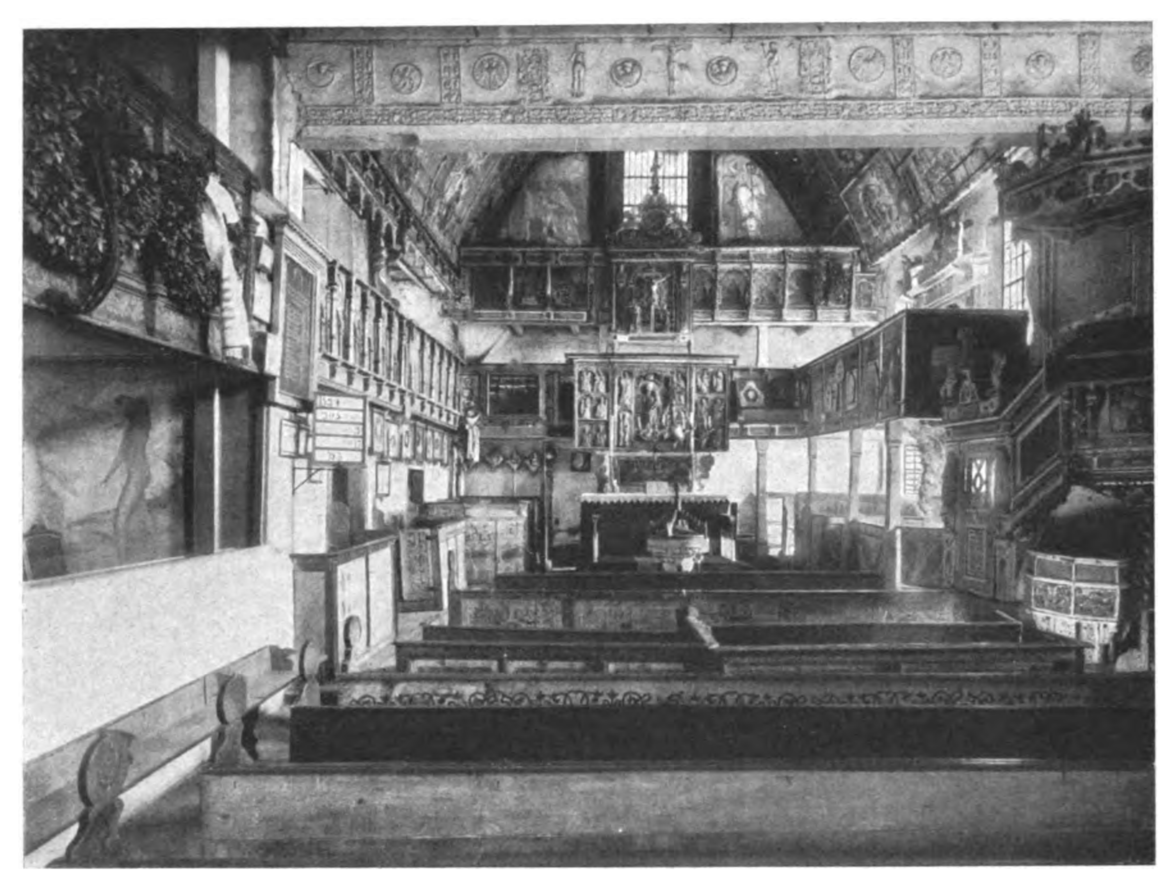
Die Erzeugnisse der Kleinkunst bieten dasselbe Stilbild wie es im Baudekor sich ausprägt: der ganze Körper eines Fayencegefäßes, nebst Hals und Henkeln, wird mit dichter Lüstermalerei bedeckt, die, in Horizontal- oder Vertikalstreifen gegliedert, nirgends eine Stelle unbelebt läßt; die Übereinstimmung mit dem Stuckstil geht so weit, daß, um die maßgebenden Motive — Ranken, Flechtwerk oder Epigraphik — besser hervorzu-

heben, der Grund häufig mit winzigem Rankengekräusel übersponnen, zur Abwechslung auch wohl einheitlich dunkel gehalten wird mit ausgesparter Zeichnung. Auch die Metallarbeiten gehorchen demselben Gesetz: handelt es sich darum, Griff und Scheidenbeschlag eines Prunkschwertes zu verzieren, so löst man die Schmuckfläche zunächst in ein Rautengitter oder Stern- und Kreuzschema auf und schafft durch einen Wechsel von satterem Zellenschmelz und zartem Goldfiligran den erforderlichen Kontrast; eine Moscheeampel wird in Inschriften und Arabesken an zierlichsten Ranken so durchbrochen, daß der ganze Körper in ein wahres Spitzengewebe aufgelöst erscheint (Abb. 7). In den granadiner Stoffen wird man viele Motive finden, die in den Stuck- und Mosaikmustern der Alhambra nachzuweisen sind; eigentümlicherweise sprechen aber mehrere Merkmale dafür, daß hier nicht vom Textilen ins Plastische und Musivische, sondern umgekehrt die Wanderung stattfand.

Die Grundtendenz des maurischen Ornamentalstils geht zweifellos auf Belebung der Fläche ohne Zuhilfenahme der Naturformen. Ein religiöses Element sprach dabei mit und findet in der strengen Einstellung auf den sunnitischen Islam seine Erklärung; die Scheu, den Herrn der Schöpfung durch Nachahmung der von ihm gewollten Erscheinungen zu beleidigen, und das Gefühl der Ohnmacht einem solchen Unterfangen gegenüber genügen aber noch nicht als Maßstab für die Entwicklungsmöglichkeiten, die man dem Zierbedürfnis eröffnete. Da kam als anderer Faktor die Neigung zu zwei Disziplinen hinzu, die in enger Wechselbeziehung Denken und Dichten im Islam bestimmten und im Westen schärfer und unverfälschter als sonst irgendwo ausgeprägt erscheinen: Mathematik und Musik. In unermüdlichem Zirkelspiel wird versucht, stets neue abstrakte Formen zu erfinden und phantastische Gebilde erstehen zu lassen, und das Gefühl für Rhythmus, das in der orientalischen Musik so deutlich zum Ausdruck kommt, ermöglicht es, die so gewonnenen Elemente in ästhetisch befriedigende Melodien zu fassen. Diese ewige Wiederholung einer Weise, die mit geringen Abklängen sich selbst erneuert und doch nicht erschöpft, bezeichnet die Stimmung, die den Rapportmustern ebenso wie dem Stalaktitenaufbau zugrunde liegt. Sie ist wesentlich arabische Art, ist vielleicht das einzige, was die Beduinen in den islamischen Kulturschatz als Eigenes hineinlegen konnten, aber für den ganzen Islam entscheidend und für den maurischen Stil insbesondere so bestimmend, daß wir denselben Geist, der in Mschatta zuerst nach Ausdruck rang, sich in Córdoba, von allem Fremdwerk gereinigt, selbst erkennen und in Granada zur feinsten Sublimierung seines Wesens erheben sehen.



BRONZEAMPEL AUS DER ALHAMBRAMOSCHEE. GRANADA
ANFANG DES 14. JAHRHUNDERTS. ABB. 7



INNERES DER KIRCHE IN KLEMZIG

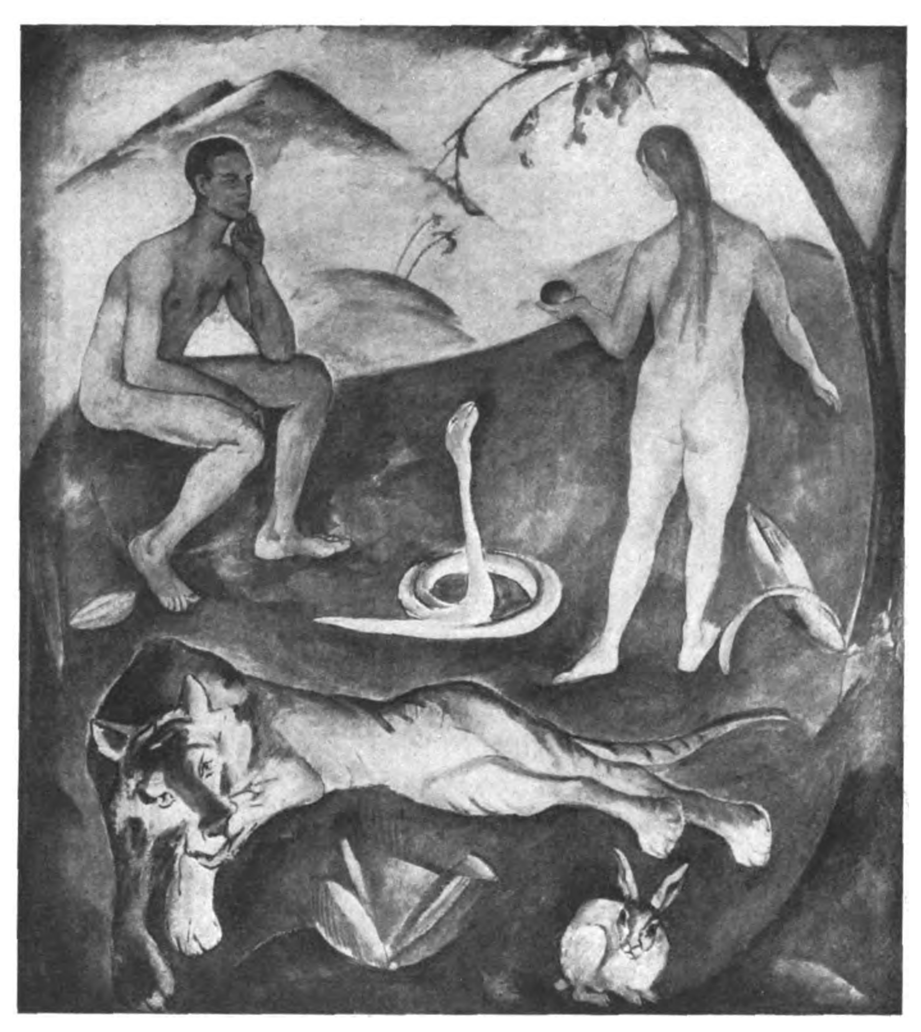
WANDMALEREIEN UND NEUE BILDER VON WOLF RÖHRICHT

Gelegenheit auf Wänden zu malen war schon vor dem Krieg selten. Alle begabten Maler wünschten sich solche Gelegenheit, weil sie gern einmal den ganzen Raum zum Bild machen, aus dem Wandton herausarbeiten, und so das Stilgesetz der Malerei von einer neuen Seite instruktiv kennen lernen; nur ganz selten aber fanden sich Räume, die sich für dekorative Wandmalereien eigneten, und Kunstfreunde, die das Wandbild dem gerahmten, bequem transportablen Gemälde vorzogen. Walser hat besonders Glück gehabt, daß er bei Rathenau, Andreae, Mendelssohn und anderswo architektonisch für Wandmalereien vorherbestimmte Räume dekorieren konnte; Slevogt hat nur einmal, bei Gutmann in Cladow, Gelegenheit gehabt, ein kleines Gartenhaus auszumalen, Corinth hat unseres Wissens nie einen würdigen Auftrag für Wandmalerei empfangen.

Es verdient besonderen Hinweis, wenn ein Auftrag für Wandmalerei einmal erteilt und mit guter Haltung vom Künstler gelöst wird. Solche Experimente gehen immer die ganze Kunst an. Es soll darum in Kürze von Wandmalereien berichtet werden, die der Berliner Maler Wolf Röhricht in einer Kirche in Klemzig ausgeführt hat.

Klemzig ist ein Ort in der Neumark, nahe der polnischen Grenze. Im Dorf steht eine kleine protestantische Kirche, die sehr merkwürdig und reizvoll ist. Aufnahmen des Äußeren und des Inneren sollen hier wenigstens einen Eindruck geben von der fast eleganten Primitivität des Äußeren und der fast katholischen Schmucklust im Innern. Es ist ein Fachwerkbau mit Westturm, einschiffig, mit einem flachen rechteckigen Chor und tonnenförmiger Decke. Dehio merkt an, daß es dieselbe Deckenbildung sei wie in den ältesten sogenannten Blockholzkirchen in Oberschlesien und Posen. Die Ausstattung der Kirche ist ungemein reich und hat einen volkstümlichen Charakter. Die Innendekoration, die in dem spätgotischen Flügelaltar, besonders aber in der manieristisch ausdrucksvollen Malerei der Decke (Brustbilder und Ornament) und in den gepreßten Stuckreliefs höchst bemerkenswert ist, fällt in die Jahrzehnte zwischen 1580 und 1614.

In diesem bunten, dekorativ luftigen Kirchenraum befindet sich seitlich eine kleine an drei Seiten geschlossene, gegen die Kirche nur geöffnete Loge für die Gutsherrschaft. Die Wände dieser Loge sind es, die Wolf Röhricht im

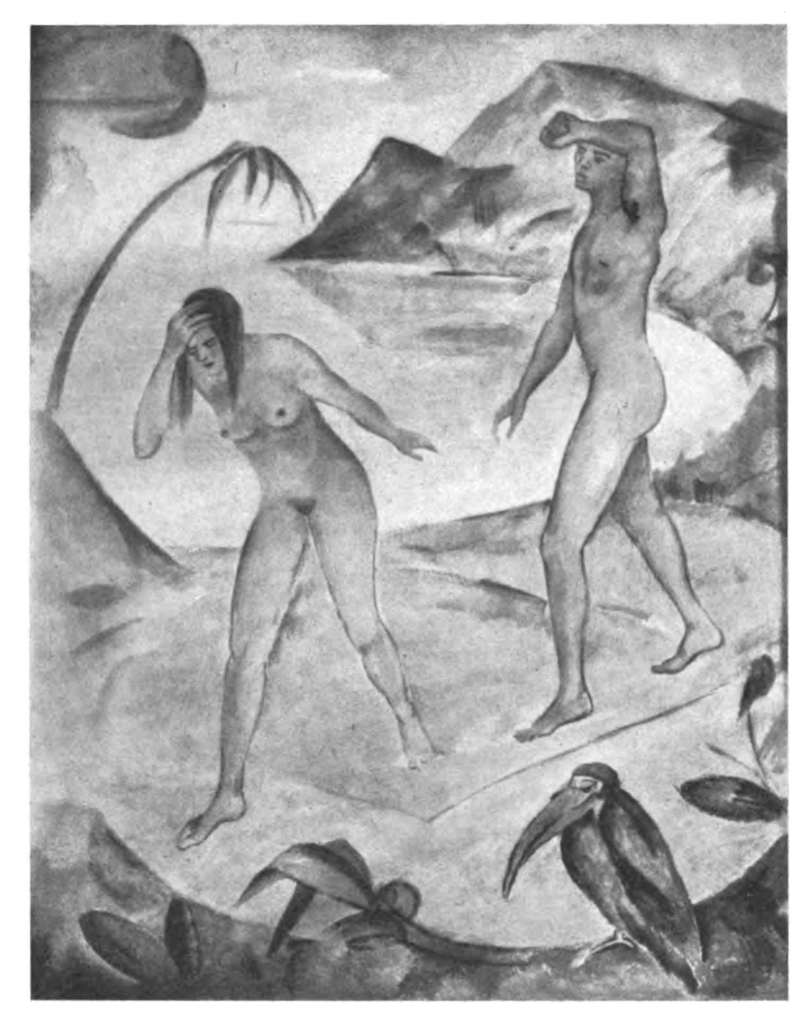


WOLF RÖHRICHT, ADAM UND EVA
WANDMALEREI IN DER KLEMZIGER KIRCHE

Auftrage des Herrn von Philippsborn bemalt hat. Er hat die Legende von Adam und Eva gewählt und hat die Aufgabe so leicht, so spielend, mit so viel Freude am paradiesischen Getier und so ohne alle materielle Schwere gelöst, daß seine moderne Darstellung sich dem fröhlichen Reichtum der Renaissancedekoration in der natürlichsten Weise anschließt, obwohl er sich stilistisch um die alten Formen nicht gekümmert hat.

Die Vorzüge der Röhrichtschen Begabung zeigen sich von der liebenswürdigsten Seite. Es fällt an seinen Wandmalereien mehr noch als vor seinen Bildern auf — weil die Aufgabe leicht zu einer peinlichen Grundsätzlichkeit hätte verführen können — wie angenehm es ist, daß der Künstler sein Talent nicht überanstrengt. Was heute fast alle Maler tun. Man spürt, daß Röhricht Spaß am Malen hat, daß er sich selber ein Vergnügen machen nicht aber andere damit anstrengen will. Sein Talent ist weder sehr umfangreich noch tief schürfend; aber es hat sich Natürlichkeit bewahrt. Und hat darum Anmut und Leichtigkeit. Alles was in Röhrichts Malerei gefällig dekorativ ist, ohne die enge Fühlung mit der Natur zu verlieren, kommt in diesen Wandmalereien, in diesen Arabesken aus Akten und Tierdarstellungen glücklich zur Geltung. Das Ganze und das Einzelne ist leicht hingemalt, mit ausgiebiger Benutzung des hellen Wandtons; der Schein einer zu großen Realität ist taktvoll vermieden, die Paradieslegende wirkt wie eine Randzeichnung zum Gottesdienst, sie hat einen Anflug jenen Humors, der guten Illustrationen eigen ist und der darin besteht, daß der Zeichner von dramatischen und tragischen Situationen auszusagen scheint: es ist ja nicht so schlimm! Und doch ist in dem leicht Hingeschriebenen viel Natur und ein ernsthaftes Studium.

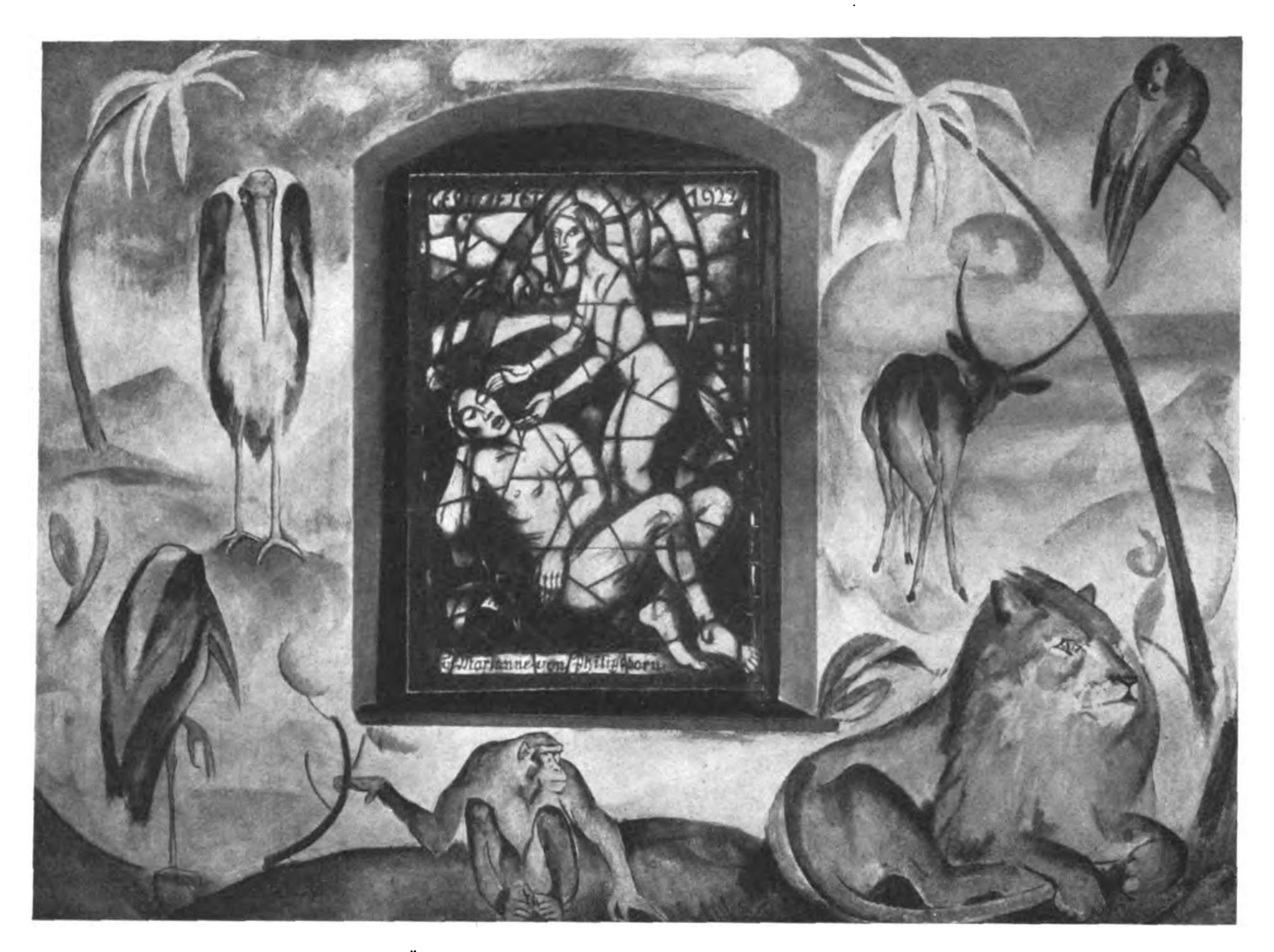
Am glücklichsten erscheinen die beiden Seitenwände. Auf der Rückwand ist des Guten insofern zu viel getan, als eine Fensteröffnung in die Wand geschlagen ist (um Licht zu schaffen), und als diese Öffnung durch ein farbiges Glasfenster geschlossen worden ist, das künstlerisch-technisch zwar von der Firma Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, vorzüglich hergestellt worden ist, das aber in seiner starken transparenten Farbigkeit zu der Wandmalerei nicht recht passen will und ihr auch insofern Konkurrenz macht, als das Adam- und Eva-Motiv in kleinerem Maßstab noch einmal wiederkehrt.



WOLF RÖHRICHT, ADAM UND EVA
WANDMALEREI IN DER KLEMZIGER KIRCHE

Die gute Meinung, die diese Wandmalereien von Röhrichts Talent geben, wird bestätigt in einer Ausstellung neuer Bilder in der Galerie von Dr. Grosse (Berlin, Kurfürstendamm 179). Die nach der Natur gemachten Aquarelle sind frisch und geschmeidig; sie sind in einer wahren Weise geschmackvoll. Röhricht geht, wenn er an den Seen Oberbayerns oder in den Industriegebieten Oberschlesiens arbeitet, stets herzhaft von einem erlebten Farben- oder Formeneindruck aus. Man spürt noch heute, wo er doch ganz selbtständig geworden ist, daß er von der gesunden Arbeitsweise Waldemar Röslers den Ausgang genommen hat. Seine Ölbilder malt Röhricht nach den Aquarellstudien im Atelier und erzielt so Resultate von großer Frische, Leichtigkeit und Wirkungskraft. Seine Gebirgslandschaften haben etwas echt bergartiges; er kann Schnee, Licht und Wetterstimmung malen und gefällig sein ohne zu lügen. Hier und dort gleitet die Farbe ja einmal ins Bengalische, rutscht der volle Pinsel zum äußerlich Dekorativen aus, und wird die Struktur unklar. Im ganzen aber verfolgt der Künstler seinen Weg mit schöner Stetigkeit und mit einem Ernst, dem man die Anstrengung nicht anmerkt. Indem er malt, wie es ihm Freude macht, und indem er praktisch beweist, daß Gründlichkeit sehr wohl der Teil eines Vergnügens am schönen Malhandwerk sein kann, macht er auch dem Betrachter Freude.

Karl Scheffler.



WOLF RÖHRICHT, WANDMALEREI IN DER KLEMZIGER KIRCHE
GLASFENSTER, AUSGEFÜHRT VON PUHL & WAGNER, GOTTFRIED HEINERSDORF

MAX BECKMANN

VON

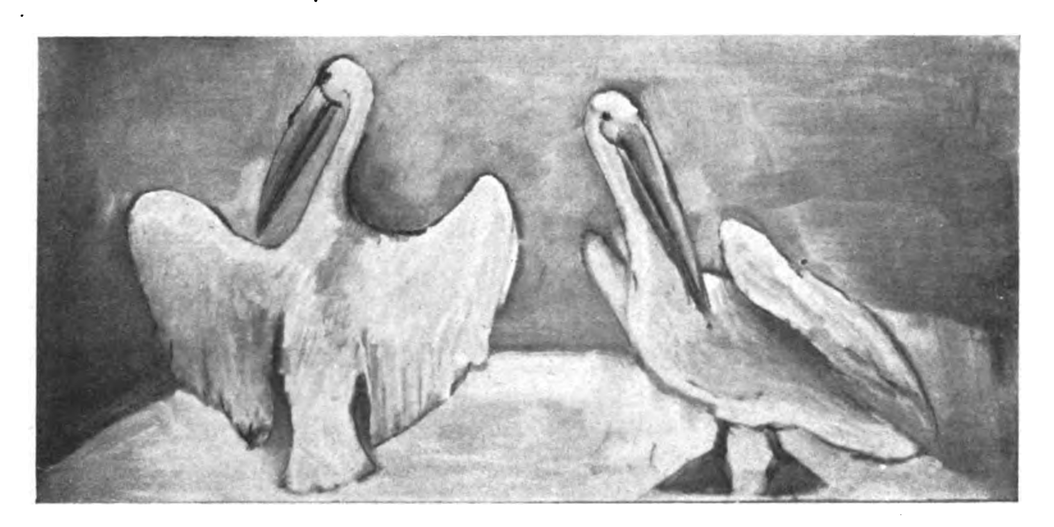
KARL SCHEFFLER

Der Verlag R. Piper & Co., der für Beckmann so passioniert ist, daß er in einem Prospekt behauptet, der Künstler stelle sich mit seinen Arbeiten neben Brueghel, Goya und Hogarth, hat dem Vierzigjährigen ein Buch gewidmet, mit vielen Abbildungen, einem Oeuvreverzeichnis und Essays von Glaser, Meier-Graefe, Fraenger und Hausenstein. Zur selben Zeit ist bei Paul Cassirer eine Ausstellung eröffnet worden, die viele Bilder, Zeichnungen und Graphiken Beckmanns umfaßt.

In der Schätzung, die Beckmann heute zuteil wird, ist viel Absicht. Seine Kunst erscheint wie ein Sinnbild der Zeit; sie gilt darum als ein Probierstein des Zeitgefühls und des Urteils. Ein Berliner Kunsthändler hat geäußert — drakonisch, wie Kunsthändler so sind — er erkenne die klugen und die dummen Menschen daran, ob sie Beckmanns Kunst mögen oder nicht. Die Dummen sind natürlich die, die Beckmann ablehnen. Das ist eine Anekdote. Selbst ein vorsichtiger Beurteiler hat aber geschrieben: „Es gilt von Beckmanns Werk, daß man zu ihm sich bekennen oder es von sich weisen muß". Er meint, es gäbe nur ein Entweder-Oder.

Warum soll Beckmann von allen Künstlern eigentlich der einzige sein, der nicht ja und nein zugleich verträgt? Im Gegenteil: kaum ein anderer deutscher Maler der Gegenwart fordert zu einer so bedingten Beurteilung auf.

Beim Lesen des ihm gewidmeten umfangreichen Buches muß der Künstler eigentlich verlegen geworden sein. Er weiß am besten, wie schlecht, zum Beispiel, die profunden Bemühungen Fraengers am Platz sind, seine „Traumgesichte" (die so garnicht traumhaft sind), ebenso bohrend zu analysieren wie Goyas wirklich unheimlichen Gespenster. Wenn Beckmann Humor hätte, könnte er auch schmunzeln über

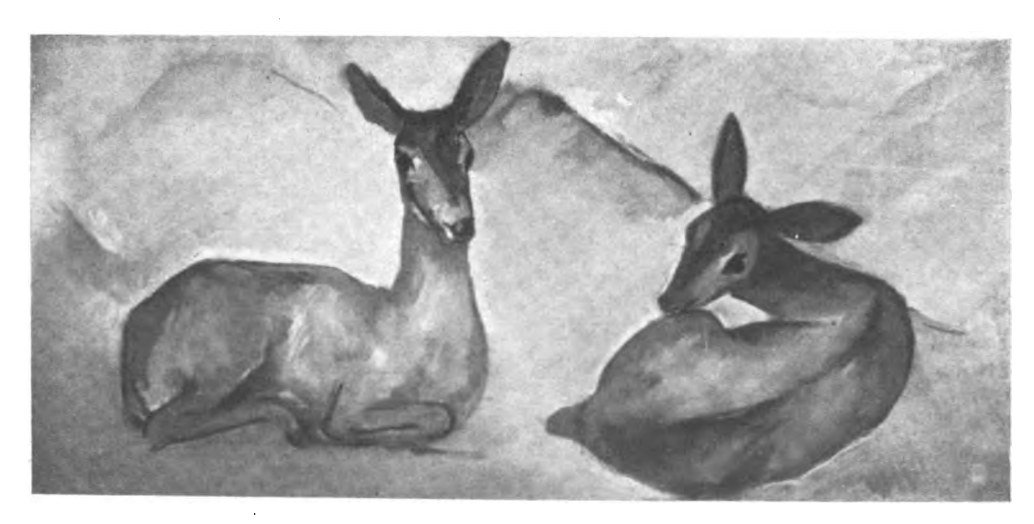


WOLF RÖHRICHT, WANDMALEREI IN DER KLEMZIGER KIRCHE

tiefsinnige Psychoanalytiker der Kunst, von denen man sagen möchte: was sie nicht verstehen, das erklären sie sich. Denn Beckmann weiß ja, wenn auch nur im Unterbewußtsein, wie rezeptmäßig seine „Gesichte" entstehen. Leider hat der Künstler keinen Humor; er steht nicht über den Dingen, sondern steckt tief darin; er ist nicht Herr, sondern Sklave des Stoffes. Darum gelangt er nicht zum rein Künstlerischen. Meier-Graefe sieht es, meint aber, die Zukunft wäre trotzdem bei Beckmann. Wie er sich das denkt, bleibt sein Geheimnis.

In diesen Heften ist bereits im XI. Jahrgang (Seite 297 ff.) versucht worden, die Erscheinung Beckmanns zu zeichnen. Die Zeit hat dem damals gefällten Urteil im wesentlichen recht gegeben. Klarer als vor zehn Jahren noch tritt Beckmann jetzt als ein Mensch hervor, der beständig seelisch in Sensationen lebt, der ehrgeizig immer ein Äußerstes will, dem aber nur die Gestaltungskraft eines guten Akademikers zuteil geworden ist.

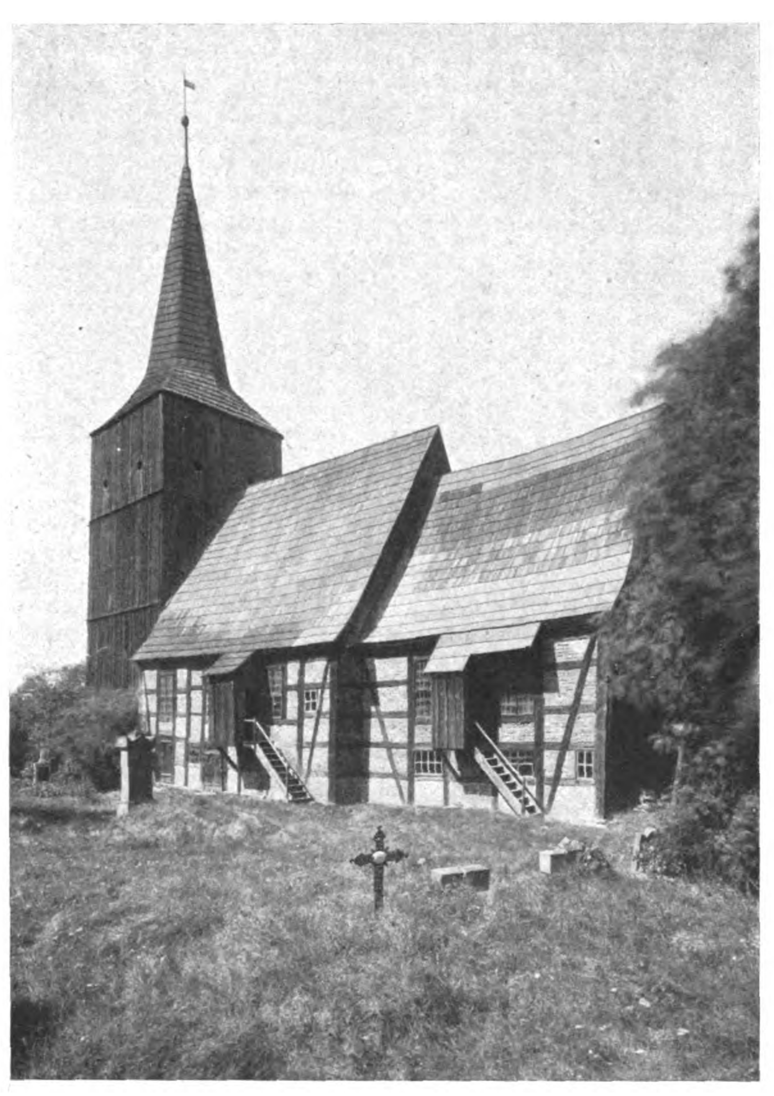
Eine größere Menge von Bildern Beckmanns sieht nicht erfreulich aus. Sie alle sind mit Weiß gemalt; es ist wie bei Gobelins, wo der helle Stoffgrund als Lokalfarbe und Licht stehen bleibt. Die Farbe ist nur in bunten Tupfen da, die geschickt über die grauen Flächen verteilt sind. Die Bilder haben, auch seelisch, etwas von Grisaillen. Es sind Zeichnungen in Ölfarbe, gemalte Kartons, und erfüllt von Kartongesinnung. Am ausdrucksvollsten sind die unmittelbar von der Natur abgeleiteten Bilder, Zeichnungen, Lithographien, Holzschnitte und Radierungen, also die Bildnisse, Landschaften und Stilleben. Dort wird ein Erlebnis des Auges mittelbar wenigstens wahrgenommen. Die gedanklich entstandenen Programmbilder weisen dagegen auf einen Künstler, dessen Romantik in erster Linie darin besteht, daß er an andere Künstler denkt. Was ja überhaupr ein Merkmal der Romantik ist. In seiner Gedankenkunst — Bewunderer sagen: Vision — ist Beckmann ein Erfinder mit einer ziemlich bildlosen, unentschlossenen Phantasie. Was er gibt ist nicht einmal illustrativ schlagend. Beckmann verlangt mehr von sich als er geben kann. Dostojewski



WOLF RÖHRICHT, WANDMALEREI IN DER KLEMZIGER KIRCHE

ist sein Vorbild; doch wirkt er selbst mehr wie eine Gestalt von Dostojewski. Er greift über seine Natur hinaus. Das Selbstbildnis, in dem er sich gemalt hat, als sei er ein kleiner Zirkusdirektor, verrät den Wunsch, ein Wedekind der Malerei zu sein. Doch läßt diese toternste Selbstkarikatur, lassen alle Bilder Beckmanns vermissen, was Wedekind im hohen Maße hat: Witz. Dieser sich selbst vergewaltigende Maler scheint zu sagen — wie George Groß: entschuldigen Sie, daß ich Talent habe. Er zwingt sich, schlechter zu malen als er kann, er will lieber infantil erscheinen als meisterlich. Sein Raum ist nicht räumlich, das Licht leuchtet nicht, die Träume sind nicht traumhaft, die Dirnen nicht dirnig, das Eisen ist nicht eisern, die Luft nicht luftig: alles ist gedanklich und im Gedanklichen sensationell zugespitzt: von den ergrübelten Bildideen bis zu der eklektizistisch gewählten altdeutschen Form, vom Übermaß der Detailarbeit bis zu den steilen Hochformaten. So sieht ein geborener Deutsch-Römer aus, der in Proletarierquartieren Eindrücke sammelt, der in Kriegs- und Lazarettgreueln seine angeborene Desperation übersteigert hat und sie der Mitwelt nun an den Kopf wirft.

Ein Versuch nach dem Besuch der Ausstellung auf der Straße mit den Augen des Künstlers zu sehen, ließ Beckmanns Bilder angesichts des Lebens matt und langweilig erscheinen. Ein Beweis dafür, daß der Stoff nicht Form, nicht Kunst geworden ist. In Wahrheit ist Beckmanns Kunst, und die seiner Gleichstrebenden, nicht weniger imitativ als es der photographische Realismus vor fünfzig Jahren war. Nur sind die Vorzeichen umgekehrt. Wieder einmal kann Realität nicht Kunst werden. Damals war es sichtbare Realität, jetzt ist es gedankliche; damals arbeitete der Maler photographisch nachahmend, jetzt arbeitet er psychologisch nachahmend (und nennt es „Naturalismus gegen das eigene Ich"). Damals malte er detaillistisch die Anekdote, jetzt malt er detaillistisch moralische Betrachtungen. Der Volksschullehrer hebt den Finger in die Höhe und spricht: so ist das Leben! Zu viel subalternes Gewissen und zu wenig Naivität. Zu

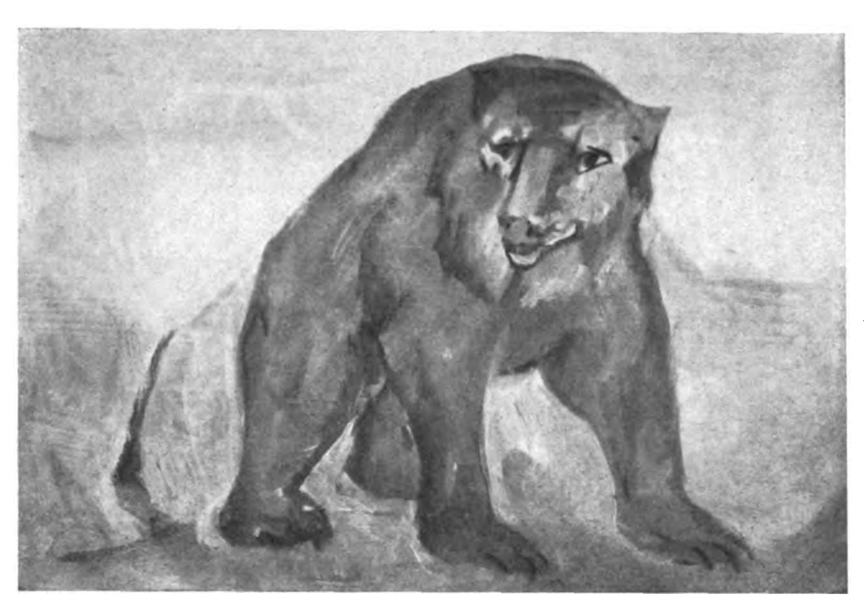


KIRCHE IN KLEMZIG

viel Wissen, das sich schließlich als ein Halbwissen herausstellt. Man kennt die Anekdote von den Kirschen, die so täuschend gemalt waren, daß die Spatzen davon naschen wollten. Heute wird das Soziale so schneidend „wahr" gemalt, daß der Proletarier sich nach dem Reichen umsieht, den er niederschlagen könnte.

Nicht zur Kunst, nicht zur Form gelangen, das heißt nicht etwa: auf schöne Oberfläche, auf gefälligen Schein verzichten, es ist vielmehr ein Zeichen dafür, daß die Besonnenheit fehlt, die Naivität und die Überlegenheit, die Freiheit und Gestaltungskraft, die Gabe der Realisation und die Kraft zu jener Wahrheit, die allein den Kunstwerken Dauer und bleibende Gültigkeit verleiht.

Beckmann ist innerhalb der Grenzen seines akademischen Temperaments ein begabter Zeichner und Maler. Und er ist ein Mensch, in dem mit dunklem Drange Merkwürdiges vorgeht. Er ist aber, trotz des lauten Erfolgs wird er es bald spüren, in eine Sackgasse geraten. Sein Weg ist kein Weg zur Kunst; die Möglichkeit der Realisation muß immer geringer werden. Es spricht für Beckmann, daß seine Produktion, trotz ihrer Künstlichkeit, einheitlich wirkt. Was er sein will, das ist dieser eigensinnige Mann immer ganz und gar. Es spricht dann gegen Beckmann, daß er so überlegt mit seinem früheren „Stil" brechen konnte; das ist ein Beweis, daß er nicht malt wie er muß, sondern wie er will. Wenn der Wille den Charakter gibt, so hat Beckmann Charakter. Der Einspruch richtet sich gegen den Willen, gegen die Unnatur dieses Willens. Curt Glaser hat Beckmann in diesen Heften neulich mit Betonung einen deutschen Künstler genannt. Man kann zustimmen, wenn man den Begriff Deutsch in diesem Fall mit problematisch gleichsetzt, wenn man Beckmann als ein neues interessantes Beispiel für den Selbstvernichtungsdrang der deutschen Begabung anführt.



WOLF RÖHRICHT, WANDMALEREI IN DER KLEMZIGER KIRCHE



BELA CZOBEL, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT BEI GOLDSCHMIDT & WALLERSTEIN, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

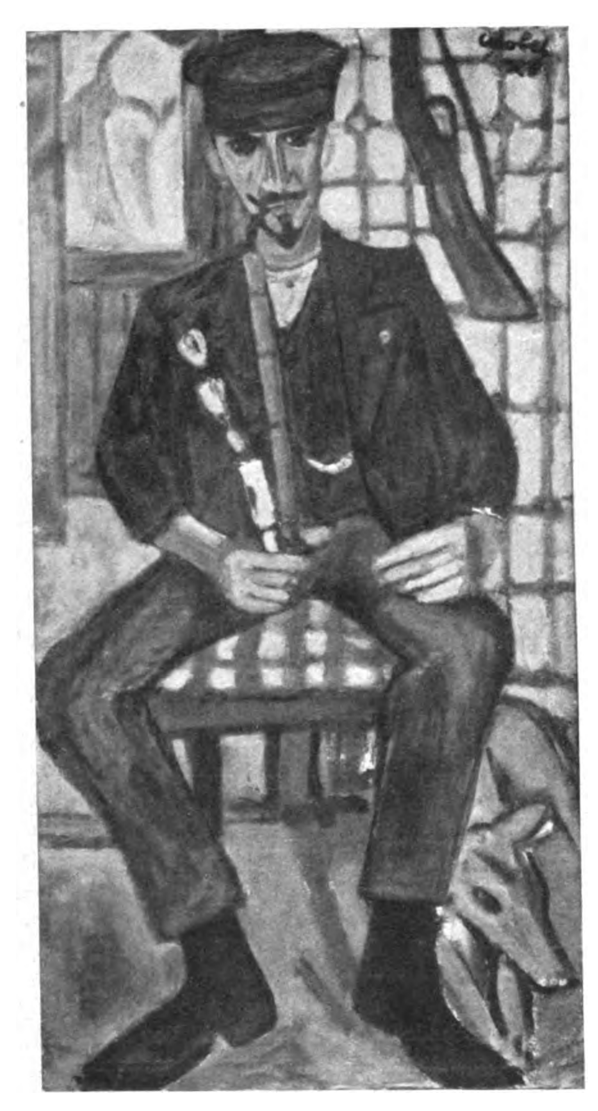
Im Malik-Verlag (Köthener Straße) waren Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter von George Groß, im Graphischen Kabinett (J. B. Neumann) war eine Kollektion ähnlicher Art von Dix ausgestellt. Beide Künstler gehören nicht nur dem Stoffgebiet und der sozialen Einstellung, sondern auch der kalten Strenge, der Verbissenheit ihres Temperaments nach zusammen. Sie sollen darum nächstens einmal ausführlicher beurteilt werden als es in einem kurzen Ausstellungsbericht geschehen kann. Beide Ausstellungen waren aufschlußreich.

In der Galerie Alfred Flechtheim hatte Robert Genin eine Reihe seiner sehr ernst gemeinten, streng stilisierten und trübe gemalten Bilder ausgestellt. Auch er ist einer aus dem Geschlecht des Prinzen Beinahe. Daneben sah man nach langer Zeit wieder einige Bilder von Walter Bondy. Ein paar Landschaften gehören zum Einfachsten, Besten und, bei aller Renoirnähe, Selbständigsten, was er gemacht hat. Reizend sind ein paar neue, kleine Tierbronzen von Renée Sintenis. Diese sich glücklich auf das Maß ihrer Kräfte bescheidende Künstlerin weiß Laune durch reine Form auszudrücken. Ihre Kleinplastik ist künstlerisch sehr sauber; sie hat Instinkt für das Handwerk. Von de Vlaminck waren Landschaften ausgestellt. Wir bilden im nächsten Heft einige davon ab und werden dann eine Anmerkung dazu geben.

Bei Carl Nicolai (Viktoriastraße) waren ein paar neue Bilder des Schweizers Wilhelm Schmid zu sehen. Nicht so lebendig wie das Bild in der Juryfreien; doch wird es deutlich, daß Schmid langsam und stetig zu einem Niveau emporsteigt, wo er der Beachtung gewiß ist. Max Neumann erwies vor allem durch ein Selbstbildnis wieder den Ernst seiner leider vielfach innerlich und äußerlich gehemmten Persönlichkeit. Von Slevogt war eines seiner besten Herrenbildnisse aus dem Jahre 1895 zu sehen, von Corinth neben einigen guten älteren Bildern eine schöne Zeichnung. Daneben interessierten einzelne Bilder von Breyer, Röhricht, de Vlaminck und Lesser Ury. Als schöne Seltenheit kann ein Théodore Rousseau angesprochen werden.

Melzers barocke Linoleumdrucke, die bei Twardy (Potsdamer Straße) gezeigt wurden, haben der Zeit schlecht standgehalten; sie beginnen schon zu veraltern wie eine Mode von gestern.

Ein neuer Kunstsalon ist in den oberen Räumen der Häuser Friedmann und Weber (Budapester Straße) eröffnet worden: der Kunstsalon Matthiesen. Er gibt sich vornehm



EBLA CZOBEL, JÄGER
AUSGESTELLT BEI GOLDSCHMIDT & WALLERSTEIN, BERLIN

zurückhaltend und hat offenbar den Ehrgeiz, nur qualitätvolle Werke von alten und neuen Meistern zu zeigen. Was man in der ersten Ausstellung sah, gibt eine vortreffliche Meinung von dem Programm des neuen Unternehmens. Selten hat man in einer privaten Ausstellung in letzter Zeit so viele ausgezeichnete Bilder von deutschen und französischen Malern des neunzehnten Jahrhunderts und so gute italienische und holländische Gemälde beisammen gesehen.

Adolf Strübe hatte neue Bilder (Landschaften, einen Akt und Köpfe) in der Galerie Alfred Flechtheim ausgestellt. Die hervorstechende Eigenschaft dieser Arbeiten ist ein leichter, kultivierter Vortrag und ein beschwingter Geschmack. Es denkt dieser Geschmack freilich an fremde Kunst. Jedesmal aber, wenn der Maler dem Spiel des Pinsels und der gedämpft klingenden Farben zu weich und willig nachgeben will, stellt sich zur rechten Zeit doch das Gewissen, in Form des Naturgefühls ein und bewahrt diese gefällige Kunst vor der Substanzlosigkeit. K. Sch.

HAMBURG

Wer ein sicheres Gefühl für Kunst und Werte hat, weiß, daß die Phrasen der letzten Jahre, die von Weltgefühl, Kosmos und ähnlichen Dingen tönten, belanglos geworden sind, weil die Werke, die damit propagiert wurden, meistens wertlos waren und diese einst inhaltsreichen Worte brauchten, da sie von sich aus nicht bestehen konnten. Die Einsicht kam schneller, als man es hätte prophezeien können. Nur ein Unheil ist geblieben. Die breite Masse des kunstfreudigen, aber urteilslosen Publikums hat die Terminologie einer gewissen Kunstpresse übernommen und stellt sogar Forderungen damit. Man ist erstaunt, daß Leute, denen man naives Verständnis zutrauen kann, erklären, dies oder jenes wäre veraltet, „die neue Weltanschauung" usw. Was nützt es, wenn man erklärt, was einem selbst schon zum Gemeinplatz geworden ist: daß Kunst nicht veralten kann, daß das wirkliche Anschauen der Welt immer Neues bringt, und daß Kunst eben a priori eine geistige Angelegenheit ist, wie immer auch gerade die Ausdrucksform sein mag. Das ist selbstverständlich; aber es ist trostlos, wie wenig gerade dieses begriffen wird. Ich will auf etwas hinweisen, das zu einer Zeit mit weniger verbildetem Publikum ein Ereignis gewesen wäre.

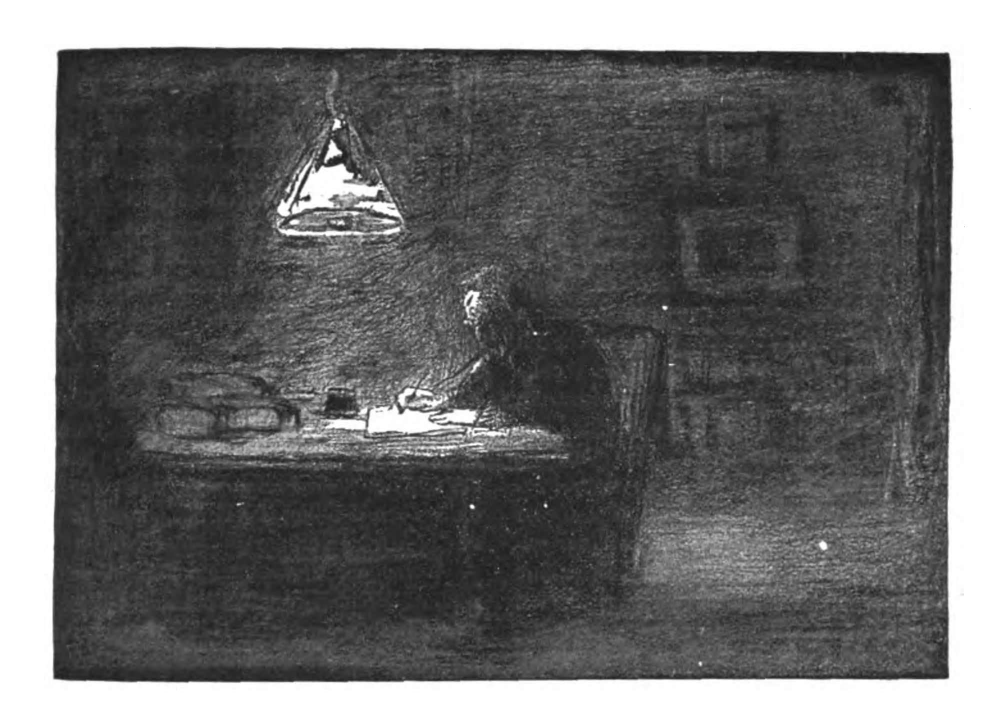
Von Dora Hitz ist jetzt eine Ausstellung von Handzeichnungen im Graphischen Kabinett von Maria Kunde, Hamburg, zu sehen.

Die eine Serie Blätter: Mütter und Kinder; Säuglinge, an der Brust trinkend, spielend, Studien der kahlen Köpfchen, der greifenden Hände. Jedes trägt den Stempel der Wahrhaftigkeit und alle scheinen mühelos nur gerade eben gesehen zu sein. Den größeren Teil der Ausstellung füllen Blätter aus Rumänien, eine Minderzahl gibt Studien aus der Bretagne. Aber am reichsten und lebendigsten sind die Früchte der rumänischen Jahre. Die Situationen, besonders wandernde Zigeuner, Lager im Walde mit stillenden Zigeunermüttern, ruhende Seiltänzer mit ihrem Bären daneben, erscheinen von einer uns heute ganz fremden Romantik. Dieses ganze fremde Land wird in kleinen Blättern lebendig. Es ist alles scheinbar flüchtig festgehalten, aber es entsteht eine weite Landschaft mit fremdem Volk. Ein Flußübergang mit Büffeln und Wagen und watenden Menschen ist ganz meisterhaft. Man fühlt sich inmitten der im Format kleinen Kunstwerke wirklich beglückt, denn man spürt das Können, das der Weisheit entspringt und eine Seele, die mit Anmut gestalten kann.

Dora Hitz ist siebzig Jahre alt geworden.

Diese Ausstellung ist wohl das Beste, das zu Ehren ihrer Künstlerschaft veranstaltet werden konnte.

Lore Feldberg-Eber.



CHRONIK

CURT HERRMANN

Am 1. Februar ist Curt Herrmann siebzig Jahre alt geworden. Anlaß genug, um auf diesen Berliner Maler hinzuweisen, der einen ehrlich erworbenen Spezialistenruhm in den neunziger Jahren freiwillig hat fahren lassen, um sich experimentierend und pionierend den neuen Ideen des Neo-Impressionismus hinzugeben, der seine bevorzugte Stellung in der Berliner Sezession und in der Gesellschaft niemals für sich mißbraucht, sondern immer benutzt hat, um der Idee der Kunst zu dienen und um das Stilproblem mitzustreiten (siehe sein Buch: „Der Kampf um den Stil", Bruno Cassirer, Verlag). Herrmann ist Vorkämpfer gewesen für Bonnard, van de Velde und Maurice Denis, für Matisse, Signac, Cross und Seurat, er war einer der ersten, die van Gogh und Gauguin sammelten, er hat stets für die Qualität gekämpft und zuerst seinen eigenen Arbeiten gegenüber die Qualitätsforderung gestellt. Mit seinem Pfunde hat er redlich gewuchert. Sein Lebensweg über die Schule bei Steffeck in Berlin, über die Lindenschmitklasse in München nach Berlin zurück, von der geschmackvollen Bildnis- und Stillebenmalerei zum dekorativen Neo-Impressionismus der letzten Jahrzehnte ist einfach, und umfaßt doch ein Stück Zeitgeschichte. Der Gedanke an den rüstigen Siebziger ruft wie von selbst lebendige Erinnerungen wach an das schöne und reiche Kunstleben, das in Berlin zwischen 1890 und 1914 herrschte, das uns heute wie eine große Zeit beinahe erscheint und woran Curt Herrmann immer tätig Anteil genommen hat. Von diesem Kunstleben fällt ein Glanz auch auf die Gestalt und das Leben Curt Herrmanns.

K. Sch.

WILHELM STEINHAUSEN †

Achtundsiebzigjährig ist Wilhelm Steinhausen nach langem Siechtum in Frankfurt a. M. gestorben. Er hat von 1863—66 an der Berliner Akademie studiert, lebte dann in Karlsruhe, München und Italien und ließ sich 1874 in Frankfurt a. M. nieder. Er hat viele Wandbilder, meist religiös-kirchlichen Inhalts, ziemlich konventionell gemalt, und eine lange Reihe von Staffeleibildern, die in das Gebiet der romantischen Idylle gehören. Am nächsten verwandt ist seine Kunst mit der Thomas. Doch ist sie weniger männlich fest und bestimmt. Die frauenhaft empfindsame Natur Steinhausens war ganz lyrisch, sie war weich bis zum Sentimentalen. Der Künstler wirkt wie ein verspätetes Mitglied der nazarenischen Bruderschaft. Ein sehr reiner Mensch kommt überall zum Vorschein und ein sehr sauberer Künstler. Er hielt an Kunstgesinnungen fest, die längst ihre Geltung verloren haben; doch wußte er in das Unzeitgemäße immer so viel von seinem liebenden Gemüt zu legen, daß man seine Kunst auch in einer verwandelten Zeit mit Achtung, ja mit Rührung grüßte, wo man ihr begegnete. Neuerdings wird mit seiner Kunst leider tendenzvoll argumentiert, um das Sonderrecht einer religiös mystischen Kunst zu erweisen. Seine Kunst selbst erhebt so hohe Anforderungen nicht. Sie hat sich still zurückgehalten und sich in dieser Stille einen bescheidenen Platz in der Geschichte der modernen deutschen Kunst erobert. Steinhausen wirkte jungfräulich bis ins Greisenalter; zuweilen erklingt in seinen Dämmerungsbildern ein Ton von volksliedhafter Einfachheit und Innigkeit. Um dessen, was er von seiner schönen Menschlichkeit hat realisieren können, wird er von den Nachlebenden auch weiterhin geliebt werden. K. Sch.

NEUE BÜCHER

Erich Wiese, Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Mit 66 Bildtafeln. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1923.

Ein Buch, dessen sich zünftige und unzünftige Kunstfreunde ohne Vorbehalt freuen dürfen. Das schöne Material an deutscher Plastik, das hier auf ausgezeichneten Tafeln gezeigt wird, ist mit wenigen Ausnahmen der Kunstgeschichte neu gewonnen. Es wirkt nicht einförmig, und nicht im engen Sinn provinziell, obwohl es nur die Zeit von etwa 1330—1430 umspannt, weil der Verfasser mit kritischem Sinn das Gute ausgewählt und dieses Gute trefflich abgebildet hat. Für seine eigenen Aufnahmen, besonders die der entzückenden Steinmadonna des Breslauer Kunstgewerbe-Museums, eines Hauptwerks deutscher Kunst, darf man ihm besonders dankbar sein. Der Text bietet neben einer genauen Beschreibung auch der nicht abgebildeten Stücke eine ausgezeichnete Übersicht und eine kritische Wertung des Bestandes, die gerade darum fruchtbare Erkenntnisse vermittelt, weil sie nirgends die Lücken unseres Wissens verdeckt und die Verbindungslinien innerhalb und außerhalb Schlesiens mit größter Vorsicht zieht. Die enge Verbindung mit Böhmen, besonders unter der Herrschaft Kaiser Karls IV. (1346—78), hat dem Land mit den wirtschaftlichen und politischen Fortschritten auch eine Blütezeit der künstlerischen Produktion beschert, deren Zeugen heute nicht mehr zahlreich, aber den besten gleichzeitigen Werken im Süden und Westen des Reichs ebenbürtig sind. Ebenso deutlich wird die Ausstrahlung schlesischer Kunst nach Norden bis ins Gebiet von Danzig, wo überraschende Parallelen auftauchen. Manchmal — so in der großartigen Kreuzigungsgruppe von S. Nicolai in Elbing — scheint es auch, daß die verwandten schlesischen Werke (Tafel 53, Kreuzigungsgruppe der Breslauer Elisabethkirche) eher ein Nachklang jener Ostseekunst sind; doch mag dies in den Zufälligkeiten des heute erhaltenen Bestandes seinen Grund haben.

Die Breslauer „Schöne Madonna" und die gleichzeitigen Vesperbilder haben schon früher die Forschung beschäftigt; und eben jetzt erscheint im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen eine Arbeit von Wilhelm Pinder, die die böhmischen und schlesischen Meisterwerke dieser Madonnengruppe als Glieder einer weitverzweigten Familie nachweist und den seltsam verschlungenen Wegen ihrer Verwandtschaft bis nach Frankreich nachspürt. Wiese stellt die geistesverwandten Arbeiten in Schlesien selbst zusammen, und man erkennt, wie ein solches Werk höchsten Ranges keineswegs als vereinzelte Importware in einem kunstfremden „Kolonialgebiet" steht, sondern inmitten einer Produktion, die in Breslau aber auch in andern Städten des Landes fruchtbare Werkstätten und originelle Meister beschäftigte. So entsteht hier, um nur weniges zu nennen, schon 50 Jahre vor der „Schönen Madonna" das Hermsdorfer sitzende Muttergottesbild, ein ikonographisch und künstlerisch gleich wichtiger Typus, der am Ende des Jahrhunderts in der fränkischen Madonna der Sammlung Leinhaas (jetzt im Germanischen Museum) sein Gegenbild und seine Vollendung findet. Gleichzeitig mit der „Schönen Madonna" entstehen in Breslau die Skulpturen der Dumlose-Kapelle, in der Elisabethkirche, unter denen die edle Kreuzigungsgruppe (Tafel 30, 32) den höchsten Rang behauptet, entstehen aber auch altertümlichere Werke, wie die vor etlichen Jahren entdeckte Koischwitzer „Madonna mit den vielen Engeln" (Tafel 10), um die sich das Berliner Museum lange bewarb, ehe sie ins Breslauer Kunstgewerbe-Museum gelangte. Eine lebensgroße Madonnenstatue, die wir vor zwei Jahren im süddeutschen Kunsthandel durch raschen Zugriff erwerben konnten, fügt sich den klassischen Werken um 1400 an (Tafel 42) und gibt in unserem Deutschen Museum einen Begriff von der besonderen Art, wie in Schlesien die Gattung der schönen Madonnen ins Bürgerliche weitergebildet wurde, ohne doch den Zug zur Größe, zur schwungvollen Melodik der Linien zu verlieren.

Wenn der Verfasser am Schluß seiner Untersuchung unseres Erachtens mit vollem Recht feststellt, daß es schlesische Lokaleigentümlichkeiten nicht gibt, sondern nur Merkmale des großen schlesisch-böhmischen Kunstkreises, so ist gerade dies ein für die deutsche Kunstgeschichtsschreibung wertvolles Ergebnis. Die Lokalforschung muß überall den festen Boden für unsere Konstruktionen bilden; ohne eine Übersicht über den heutigen Bestand lokalisierbarer Werke und über die alten Stätten der Produktion haben alle Funde und Attributionen nur sehr bedingten Wert und vorläufigen Charakter. Aber — ebenso gewiß ist es, daß die Erforschung einer Kunstprovinz, die nicht von vornherein an den großen Zusammenhängen sich orientiert und die nicht einmündet in die allgemeine Entwicklung, geschichtlich unfruchtbar bleibt.

Die provinziellen Unterschiede der Kunstübung sind letzten Endes unerheblich, sie sind Mittel, nicht Zweck der Forschung. Wesentlich ist das Gemeinsame im Spiegel der Besonderheiten. Und in diesem Sinn, als ein Beitrag zur Klärung und Vertiefung unserer geschichtlichen Kenntnis der deutschen Kunst, hat auch die Arbeit des Verfassers sich ein bleibendes Verdienst erworben. Th. Demmler.

Erich v. d. Bercken und August L. Mayer, Jacopo Tintoretto. München 1923.

Es ist ein Verdienst der Tintorettostudien Henry Thodes, daß sich die Kunstforschung in Deutschland dem großen venezianischen Meister wieder zugewandt hat, der von Waagen und Burckhardt bei uns arg verkannt und verketzert worden war. Wenn auch vieles in Thodes Studien heute überholt, manches aus einem zu einseitigen Gesichtswinkel angesehen erscheint, so müssen sie im ganzen doch, wie die Verfasser der vorliegenden umfassenderen Monographie mit Recht sagen, „als Grundlage der neueren Forschung über Tintoretto angesehen werden".

Über Bercken-Mayers Werk ein endgültiges Urteil abzugeben, ist solange kaum möglich, als der Schlußband, der den Catalogue raisonné des gesamten Tintorettowerkes enthalten soll, noch aussteht. Was vorliegt, ist immerhin der größere und wesentliche Teil der Monographie. Der erste (Text-)Band enthält nach einem einführenden Kapitel



einen Überblick über des Meisters Leben und Werke gemäß der literarischen Überlieferung, dann eine Darlegung seiner Stilentwicklung von den Anfängen bis zur Spätzeit, an dritter Stelle eine sehr eingehende Würdigung seiner Linienkomposition und Formbehandlung, daran anschließend eine solche seiner Farbe und Lichtwirkung und endlich einen Überblick über den Inhalt der Darstellungen in seinen Gemälden. Die Verfasser selber bezeichnen es im Vorwort als ihre Absicht, „die Persönlichkeit Tintorettos, das Wesen seiner Kunst im Verhältnis zu der seiner Zeitgenossen und der führenden Meister der folgenden Jahrhunderte klarzustellen". Von diesen Aufgaben haben sie die wichtigste, die Charakterisierung der Persönlichkeit und der Kunst des Meisters, m. E. großenteils mit nicht gewöhnlichem Einfühlungsvermögen gelöst. Robustis malerischer Stil konnte nicht leicht eine feinfühligere und tiefer eindringende Interpretation erfahren, als v. d. Bercken sie im IV. Kapitel gegeben hat. Es würde hier zu weit führen, den Inhalt dieser weitgefaßten Untersuchungen auch nur in großen Zügen wiederzugeben; statt dessen seien lieber einige bezeichnende Sätze zitiert, die das Verhältnis Tintorettos zu dem größten Lichtmaler des Nordens betreffen. „Bei Rembrandt darf man von einem Kausalverhältnis von Gegenstand und Farbe sprechen — die Farbe erzeugt den Gegenstand —, bei den Bildern des Venezianers viel mehr von einem Parallelismus. Die Farbe ist wie ein Schleier über die Zeichnung geworfen — die Zeichnung, die, für sich, ihre eigene Existenzberechtigung hat, ihren eigenen Gesetzen folgt. Es wäre nichts dagegen einzuwenden, wenn man von Tintorettos Kolorit sagen wollte, die Farbe sei den Gegenständen aufgelegt, ja sie hafte in einem viel mehr äußerlichen Sinne an den Gegenständen als in Rembrandts Werken Mit dem gleichen Rechte könnte indes auch in völliger Unabhängigkeit vom Gegenstand die vollkommene Selbständigkeit des Kolorits als das Grundprinzip Tintorettos und als einer der wesentlichsten Unterschiede gegenüber der gleichzeitigen und späteren Malerei angesehen werden. Denn offenbar ist die Farbe dadurch, daß sie zu den Gegenständen hinzutritt, daß die Objekte nicht eigentlich von ihr erzeugt werden wie bei Rembrandt, viel weniger eng mit den Gegenständen verknüpft, kann vielmehr ihre eigenen Wege gehen."

Nicht ganz die gleiche Eindringlichkeit des Urteiles verrät das voraufgehende Kapitel über Tintorettos Linienkomposition und Formbehandlung. Zwar fehlt es auch hier nicht an Feststellungen, die auf die künstlerische Welt des Meisters neues Licht werfen, allein das zentrale Problem, Robustis Stellung zwischen den venezianischen und den mittelitalienischen Kompositionsprinzipien, ist m. E. nicht mit genügender Schärfe aufgefaßt worden. Manches, was die Verfasser als spezifische Eigentümlichkeit ihres Helden ansehen, ist unmittelbar, wenn auch in geistreicher und besonderer Weise, aus der florentinisch-römischen Malerei hervorgewachsen. So z. B. die „am Bildrand, in der vordersten Raumzone stehenden Figuren", die „lebhaft in das Bild hineingeneigt oder aber dem Beschauer entgegengeworfen erscheinen". Dieses wichtige Mittel zur Erzeugung einer gewissermaßen dramatischen Tiefenbewegung war in Venedig bis auf Tintoretto so gut wie unbekannt; es ist in Florenz und Rom nicht nur erfunden, sondern in virtuosester Weise ausgebildet worden. Das gleiche gilt von dem Kunstmittel der diagonalen Tiefenerschließung, das aufs engste mit dem eben genannten zusammenhängt. Es ist nicht richtig, daß Tintoretto die räumliche Diagonale prinzipiell anders verwendet habe als Barocci; beide fußen vielmehr auf dem Schema der sich kreuzenden Diagonalen, das die römisch-florentinische Malerei schon vor 1540 voll ausgebildet hatte. Selbst zugegeben, daß Barocci in einzelnen Werken die eine der beiden Diagonalen einseitig bevorzugt habe, so lassen sich doch mindestens ebensoviele Beispiele nachweisen, wo bei ihnen eine annähernde oder vollständige Gleichgewichtigkeit vorhanden ist; und andrerseits gibt es wieder nicht wenige Beispiele auffallend einseitiger Diagonalenverwendung bei Tintoretto. Die ältere italienische Kunstgeschichtschreibung verfuhr vielleicht allzu summarisch, wenn sie die Kunst des Meisters als eine Verbindung von Tizians Kolorit mit der Zeichnungs- und Kompositionsweise Michelangelos (d. h. also der malerischen Tradition Venedigs mit der plastisch-zeichnerischen der Toskaner) definierte. Aber wesentlich für die historische Bewertung Tintorettos ist es in der Tat, daß man sich über den mittelitalienischen Ursprung wichtiger Elemente seiner Bildgestaltung klar wird; der individuellen Eigenart seiner Kompositions- und Formenbehandlung wird man darum durchaus nicht weniger gerecht werden, vielmehr Traditionelles und Persönliches um so schärfer auseinanderhalten können.

Hier liegt indes nach meinem Empfinden überhaupt eine schwache Seite des Werkes: Tintorettos Kunst „im Verhältnis zu der seiner Zeitgenossen klarzustellen", konnte den Verfassern unmöglich gelingen ohne Vertiefung in alle ihre kunstgeschichtlichen Voraussetzungen, zu denen eben außer der venezianischen auch die florentinisch-römische Malerei gehört. Genauere Bekanntschaft mit der letzteren würde die Verfasser z. B. davor bewahrt haben, „in zahlreichen Werken Baroccis Spuren eines eingehenden Studiums des großen Venezianers" finden zu wollen Barocci, den eine seit ca. 1560 an ihm zehrende Krankheit hinderte, seine Heimat Urbino zu verlassen, kann die Bilder Tintorettos, die ihn beeinflußt haben sollen, unmöglich gesehen haben; höchstens könnten ihm Kopien oder Nachzeichnungen danach bekannt geworden sein. Prüft man aber die Motive, die er angeblich aus ihnen entlehnt haben soll, so trifft man auf lauter geläufige römische Elemente, für die man aus den Werken der Zuccari, Circignani, Marco del Pino usw. eine Fülle von Parallelen anführen könnte. In allen diesen Fällen ist Tintoretto nicht der Gebende, sondern der Nehmende, freilich nicht gegenüber dem verhältnismäßig späten Barocci, sondern gegenüber dessen römisch-florentinischen Vorgängern. Daß er in Rom gewesen sein muß, ist auch die Meinung der Verfasser; es gilt aber sich klarzumachen, daß er das dortige Kunstschaffen nicht durch die exklusive Brille des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, sondern mit dem lebhaften Aktualitätsinteresse seiner eigenen Zeit beobachtet hat. Das „artistisch-ornamentale Prinzip" seiner Kunst, das die Verfasser der „viel größeren Einfachheit", bzw. der „geringeren Kompliziertheit" bei Tizian gegenüberstellen, ist der „Künstlichkeit der Gestaltung" bei den Mittelitalienern nicht nur, wie Bercken-Mayer wollen, mancher Hinsicht ähnlich, sondern durch sie vielmehr historisch be-

dingt. In wie weit es über seine geschichtlichen Voraussetzungen hinauswächst und zu einem selbständigen Organismus wird, kann daher nur der Vergleich mit seinem Ausgangspunkt zeigen.

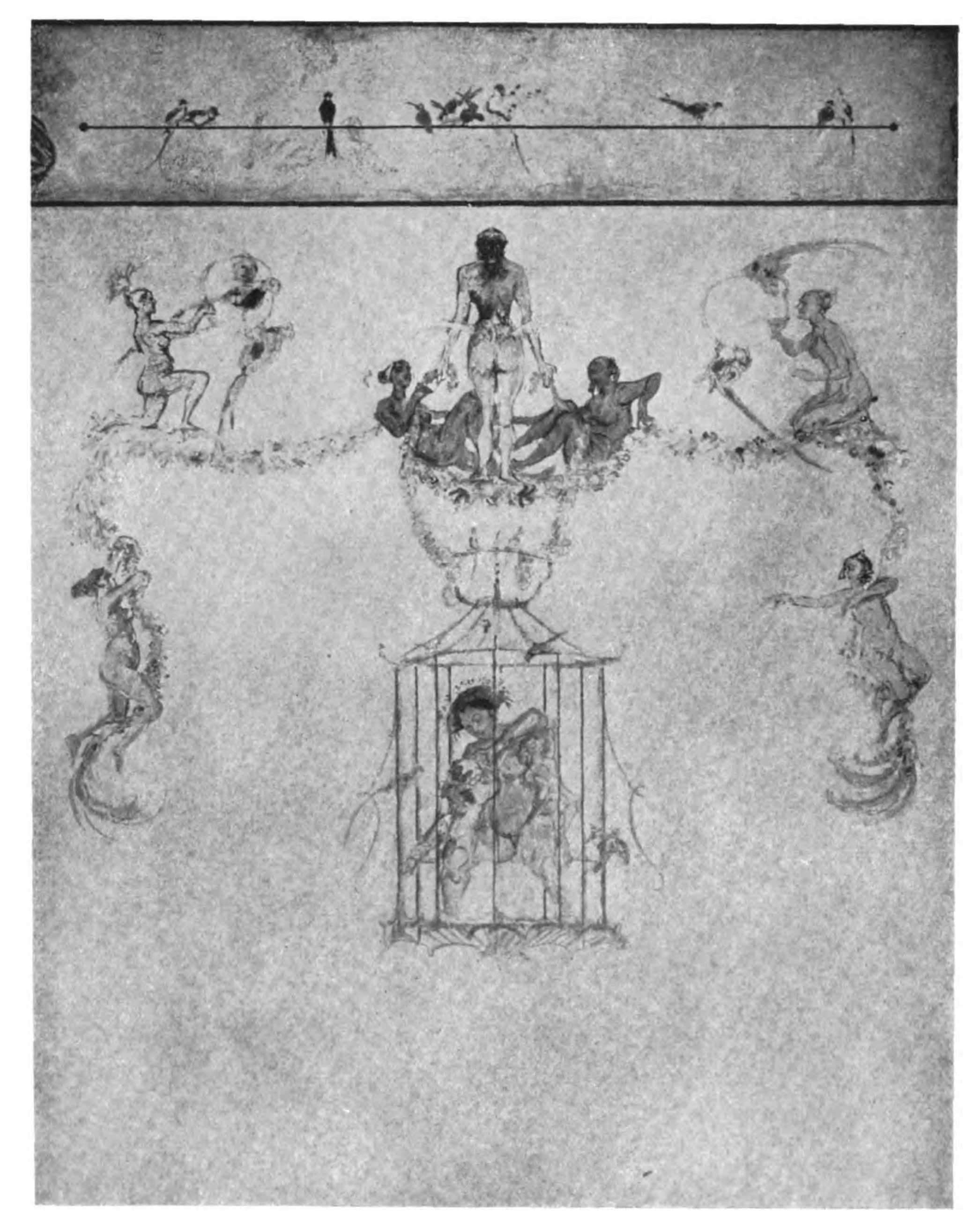
Eine andere empfindliche Lücke ist da zu konstatieren, wo es sich um das Fortleben Tintorettos in der späteren italienischen Kunst handelt. Warum nennen die Verfasser unter den von Tintoretto beeinflußten Malern Leute dritten oder vierten Grades wie den Florentiner Antonio Tempesta über dessen höchst problematisches Verhältnis zu seinem angeblichen Vorbild es kaum lohnt, zu diskutieren, schweigen aber von Tintorettos unmittelbarem venezianischen Fortsetzer Palma Giovane, der ein Gestalter von recht erheblichen Fähigkeiten war und seinem größeren Vorbilde gelegentlich so nahe gekommen ist, daß selbst dem kritischen Blick von Bercken-Mayer Irrtümer begegnen, wie die Abb. 26 ihres Tafelbandes (Predigt des hl. Markus) nur allzu deutlich beweist? Warum überhaupt kein Wort (abgesehen von wenigen sporadischen Namenserwähnungen) über die ganze auf Tintoretto fußende, umfangreiche und produktive Manieristenschule in Venedig, aus der nur die Namen Leonardo Corona, Santo Peranda, Aliense hervorgehoben seien? Gewiß handelt es sich hier überwiegend nicht um „führende Künstler", wohl aber um eine „führende" Richtung: sie hat ungefähr ein halbes Jahrhundert lang Venedig beherrscht und seine künstlerische Produktion mit dem tintorettesken Stil intensiv durchtränkt. Mag dies nun zum Heil oder zum Unheil geschehen sein, das unmittelbare, starke Fortleben des letzten großen venezianischen Cinquecentisten in der Kunst seiner Heimat bildet in jedem Fall einen nicht zu entbehrenden Zug in seinem kunstgeschichtlichen Charakterbild.

Noch ein prinzipieller Einwand muß hier wenigstens kurz angedeutet werden, wenn es auch nicht möglich ist, ihn in der wünschenswerten Ausführlichkeit zu entwickeln. Bercken-Mayer legen auf den geistigen Inhalt der Schöpfungen Tintorettos starkes Gewicht. Allein um sich nicht darüber in Illusionen zu verlieren, wie weit die Beteiligung des Künstlers an dem Inhaltlichen seiner Bilder tatsächlich reicht, ist es notwendig, die in jener Zeit allgemein übliche Mitwirkung der Auftraggeber nicht gänzlich aus dem Auge zu lassen, da diese dem künstlerischen Schaffen häufig ganz bestimmte Richtlinien gewiesen hat. Dies gilt m. E. besonders von dem seit Thodes in den Hauptzügen zwar richtiger, aber nicht erschöpfender Deutung häufiger behandelten Bilderzyklus der Scuola di S. Rocco. Ich halte es für durchaus verfehlt, wenn ein so kniffflich ersonnener, dem profanen Verständnis schwer zugänglicher theologischer Gedankenkomplex als der naive Ausfluß der religiösen Empfindung eines Künstlers, d. h. eines Laien, angesehen und bewertet wird. Bei Thode nimmt eine solche Ansicht allerdings nicht Wunder, um so mehr aber bei Bercken-Mayer, denen doch sonst die mystische Einstellung ihres Vorgängers fernliegt. Es ist an und für sich das weit Wahrscheinlichere, daß Tintoretto von der Scuola di S. Rocco ein genau ausgearbeitetes Programm vorgelegt erhielt; als dessen Urheber mag man sich einen der zahlreichen kunstfreundlichen gelehrten Geistlichen vorstellen, deren Mitarbeit bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich erbeten ward. Die Erkenntnis der gesamten gedanklichen Konzeption der Rochusbilder würde zweifellos an Präzision gewinnen, wenn man sich entschlösse, darauf das vielleicht pedantisch erscheinende Rüstzeug der katholischen Dogmatik in Anwendung zu bringen. Denn es ist Einbildung, zu glauben, dem Ruhme Tintorettos geschähe Abbruch, wenn man ihm etwas nimmt, was nie sein Eigentum gewesen ist. Nicht auf die Erfindung des mehr oder minder scholastischen gedanklichen Systems des Bilderzyklus kommt es uns an, sondern auf seine lebendige Durchdringung durch eine unerhört schöpferische innere Sehkraft. Jene beruht im günstigsten Fall auf geschickter Verwertung vorhandenen Stoffes, diese auf schöpferisch-visionärem Neugestalten.

Es sei nochmals ausdrücklich gesagt: Bercken-Mayers Tintoretto wird erst dann abschließend beurteilt werden können, wenn der fehlende Schlußband vorliegt. Einwände gegen die Echtheit einzelner im Tafelband abgebildeter und im Text aufgeführter Werke mögen darum einstweilen zurückgestellt werden. Die Verfasser werden hoffentlich das gesamte Material noch einmal mit aller Strenge durchprüfen und ohne falsche Prestigepolitik alles über Bord werfen, was der kritischen Musterung nicht standhält.

Hermann Voss.

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. JANUAR, AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



MAX SLEVOGT, WANDMALEREI FÜR NEU-CLADOW. MITTELFELD DER HAUPTWAND



SLEVOGTS WANDMALEREIEN FÜR NEU-CLADOW

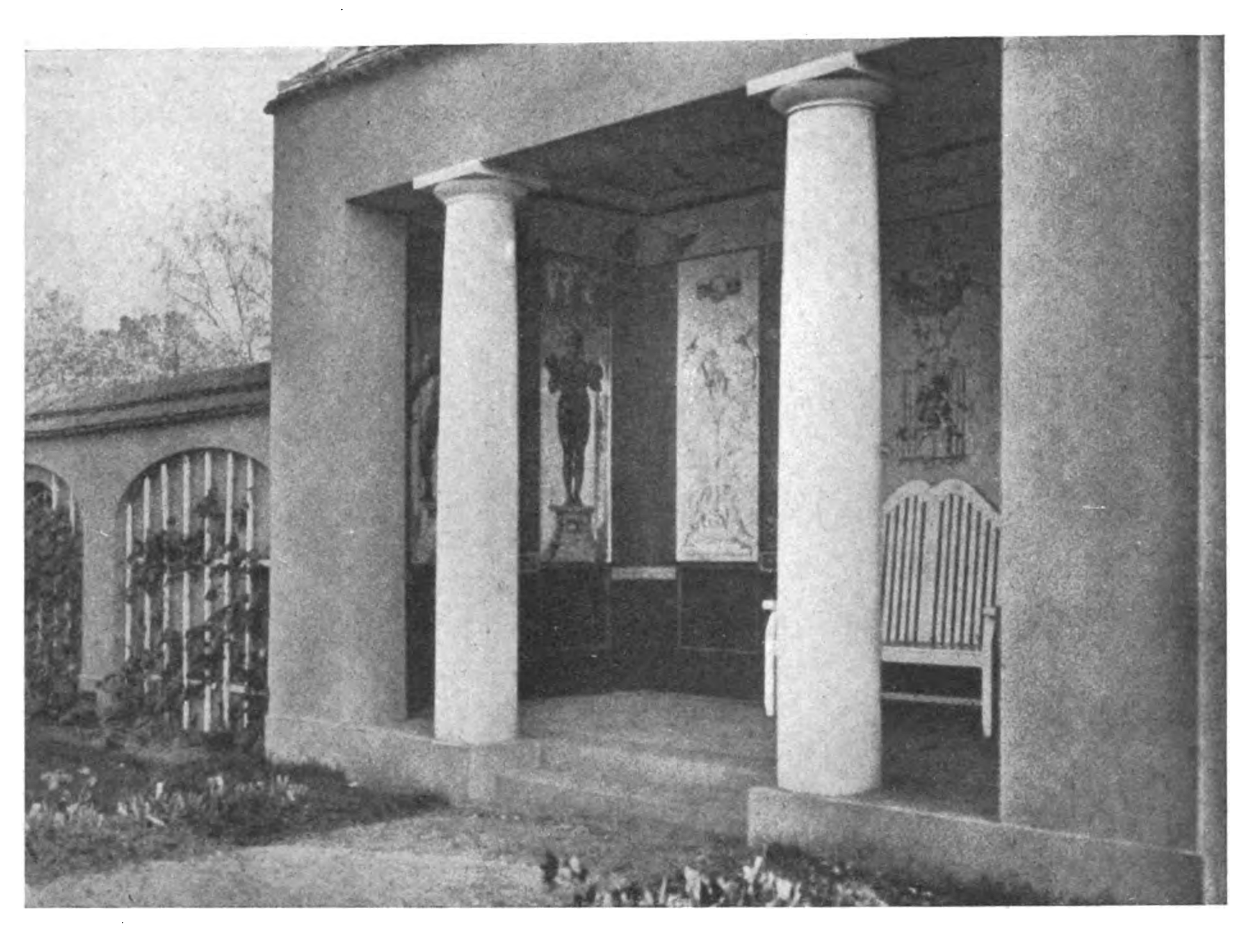
VON

KARL SCHEFFLER

Im Jahre 1912 hat Max Slevogt einen Gartenpavillon ausgemalt, der zu der Besitzung des Herrn Dr. Gutmann in Neu-Cladow gehörte. Über das um 1800 für die Familie Mencken (aus der Bismarcks Mutter stammt) erbaute einfach edle Haus, das Johannes Gutmann mit schöner Pietät hat wiederherstellen und von Schultze-Naumburg umbauen lassen und über den sich anschließenden parkartigen Garten mit seinen alten und neuen Gebäuden hat in diesen Heften damals Heinrich Sievers ausführlich berichtet (Jahrgang X, Seite 499 ff.). Auf den Gartenpavillon ist bei dieser Gelegenheit nur eben hingewiesen worden, weil er später besonders behandelt werden sollte.* Das Thema ist jetzt wieder aktuell geworden, weil Slevogts Malereien aus ihrer Garteneinsamkeit, wo sie nur von einem verhältnismäßig kleinen Teil der Berliner Gesellschaft genossen worden sind, als ein Geschenk Johannes Gutmanns in ein allgemein zugängliches Museum, ins Kronprinzenpalais, überführt worden sind. Anlaß dazu gab ein Besitzwechsel und der Umstand, daß die mit Kaseïnfarben gemalten Dekorationen in dem offenen Pavillon schnellem Verderb durch die Witterung ausgesetzt gewesen wären. Johannes Gutmann hat den Pavillon dem Kronprinzenpalais als Geschenk angeboten, und es ist die Überführung jetzt erfolgt.

Der Pavillon in Neu-Cladow, auf den Höhen am rechten Ufer der Havel, inmitten eines Blumengartens gelegen, ist aus den Resten einer alten Scheune entstanden und von Schultze-Naumburg ausgebaut worden. Der Architekt hat hinten eine

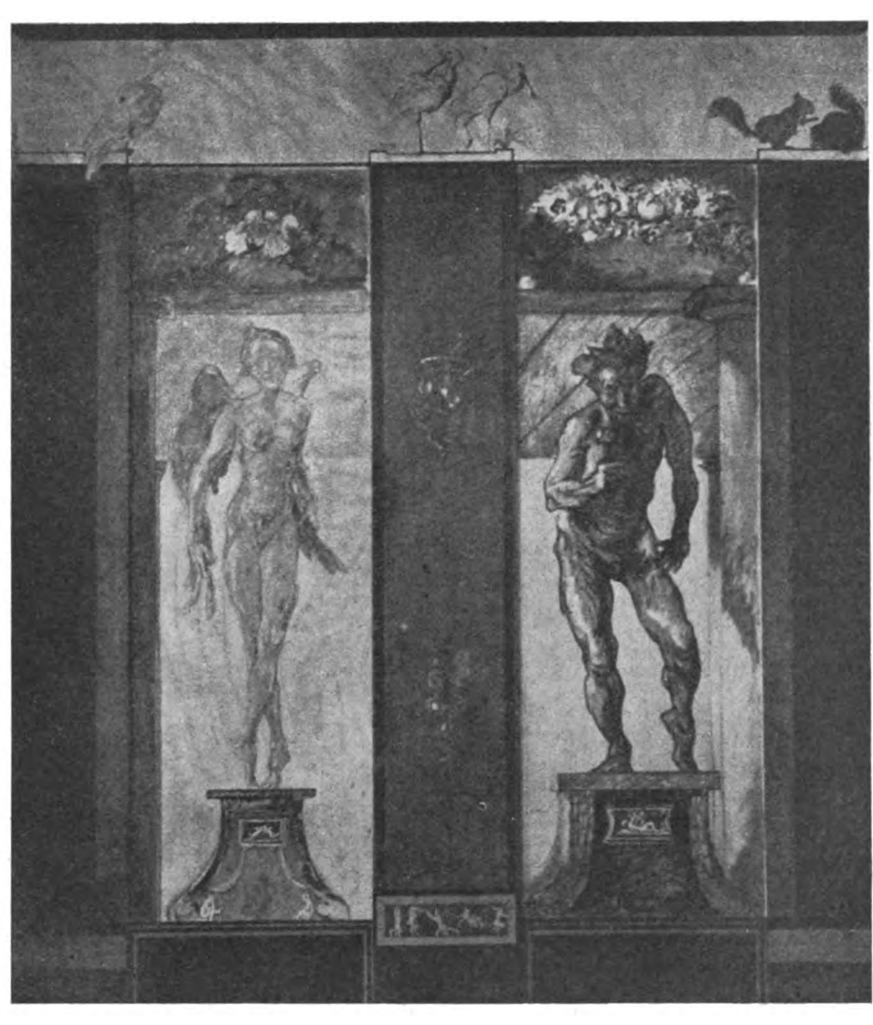
* Siehe Max Slevogt: Die Wandmalereien in Neu-Cladow. Farb. Reproduktionen nach Aquarellen. (Paul Cassirer, Berlin.)



DER PAVILLON MIT DEN WANDMALEREIEN VON MAX SLEVOGT IN NEU-CLADOW

Wand eingezogen, hat den Raum vorn geöffnet und die Öffnung mit zwei schlichten Säulen abgestützt. Die Wände sind einfach geputzt worden, und Slevogt hat auf diesem Grund dann ohne viel Vorbereitung mit Kaseïnfarben gemalt. Johannes Gutmann, der Auftraggeber, merkt in seinem Slevogt gewidmeten, reizend geschriebenen Buch „Scherz und Laune, Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten“ (bei Paul Cassirer) mit Bezug auf diese Wandmalereien an: „An Ewigkeit und Kunstgeschichte dachten dabei weder der Künstler noch der Auftraggeber.“ Da es sich um eine Gelegenheitsarbeit, um eine Improvisation handelte, war also nicht die Rede von Freskotechnik und von einer Sicherung für Jahrhunderte. Es hat sich aber wieder einmal gezeigt, daß bedeutende Talente immer für die Dauer arbeiten, wie launenhaft leicht und was immer sie auch produzieren, und daß alle ihre Arbeiten darum technisch gründlich vorbereitet sein sollten. Slevogt wollte anfangs wohl nur ein wenig dekorieren; beim Arbeiten aber gewann die Aufgabe einen eigenen Reiz, sie wurde ihm bedeutend, und am Ende sah er, sah der Auftraggeber, daß etwas entstanden war, was sehr wohl Verewigung verdient, was das Wetter aber vom ersten Tag ab schnell zu vernichten drohte und was der Ablösung vom alten Mauerwerk nun sehr große Schwierigkeiten bereitet hat. Auch dieses ist ein Zeichen der Zeit: daß in diesem Fall einem Dekorateur ersten Ranges nur ausnahmsweis einmal von einem geistreichen Kunstfreund Wände zur Verfügung gestellt worden sind — wo man denken sollte, Aufträge für solche Wandmalereien müßten sich zu Slevogt drängen —, daß der Auftrag von der technischen Seite leicht genommen worden ist, und daß nun ein Kopfzerbrechen entsteht, wie das flüchtig Entstandene erhalten werden kann, weil es sich herausstellt, daß es künstlerisch in hohem Maße erhaltenswert ist. Messel und Ludwig Hoffmann haben in Berlin viele öffentliche Bauwerke aufgeführt, Baumgarten, Bruno Paul, Peter Behrens, Schultze-Naumburg

und viele andere haben wohlhabenden Großstadtbürgern neue Heimstätten gebaut: keiner ist auf den Gedanken gekommen das Dekorationsgenie Slevogts zu benutzen. Die einzigen Wandmalereien dieses einzigen Talents sind in wenigen Sommertagen wie nebenbei mit vergänglichen Farben gemalt worden. Gerade weil es bisher die einzigen sind, und weil der Künstler vom Baume der Gelegenheit eine Art Vollendung gepflückt hat, sind diese Wandmalereien aber museumswürdig, rechtfertigt sich die Überführung in eine Galerie moderner Kunst.



MAX SLEVOGT, WANDMALEREIEN FÜR NEU-CLADOW. SEITENWAND

Slevogt hat die große Rückwand des Pavillons in drei Felder, in ein Hauptfeld und zwei schmale Seitenfelder geteilt. Das zuerst gemalte Mittelfeld enthält auf blauem Grund ein leichtes Rankenwerk, in dem nackte Gestalten mit bunten Vögeln spielen und halb allegorisch zu leichten und gefälligen Gliederornamenten verewigt worden sind. Die Mitte nimmt ein großes hängendes Vogelbauer ein, hinter dessen Stäben man Papagena zwei Kinder säugen sieht. Die Seitenfelder sind ähnlich behandelt. Leicht gezeichnete Gestalten, zwei Leoparden, eine Frau auf einer Gazelle bewegen sich auf gelbem Grund zwischen leichtem Rankenwerk; oben gibt zu beiden Seiten eine Maske einen stärkeren Akzent. Zwischen den Feldern laufen dunkle pilasterartige Streifen, auf denen von Figürchen umspielte Springbrunnen, Blumengehänge und bunte Vögel dargestellt sind. Oben läuft ein Fries, auf dem, nur eben angedeutet, kleine Vögel auf Stangen spielen und schwirren, Eichhörnchen klettern und Äffchen nach Früchten langen. Es tauchen jene Zauberflöten-Phantasien auf, die Slevogt dann während des Krieges, in der erzwungenen Malmuße des Neu-Casteler Aufenthalts, zu einem seiner schönsten Illustrarionswerke zusammengefaßt hat. Wieder fällt es auf, mit welch zauberhafter Leichtigkeit die Fläche dekoriert ist, wie aquarellartig die zähere Kaseïnfarbe behandelt worden ist, daß Einfall und Form wie Blitz und Schlag sind, daß dieses Dekorieren wie ein Sprechen mit dem Pinsel, das Sprechen aber ein Dichten ist, und wie alles ornamental ist, ohne daß man doch unmittelbar an irgendeine historische Ornamentform denken könnte. Es sind Beziehungen da zum achtzehnten Jahrhundert und zu den pompejanischen Wandmalereien, man mag an Schwind denken, an den frühen Menzel, an Raffaels Loggien und an den Dürer des Gebetbuchs Kaiser Maximilians. Doch kann man nur ungefähr daran denken, alle Vergleiche entgleiten auch gleich wieder. Es fällt vor allem auf, daß Slevogt nicht mit einem Vorrat bestimmter Schmuckmotive arbeitet. Wenn sonst dieselben Voluten, Akanthusblätter, Rosetten,

Vasen, Gehänge usw. immer wiederkehren, wenn aus dem Aufbau die architektonische Form nie ganz verschwindet, so ist bei Slevogt jedesmal alles neu und vom Augenblick eingegeben. Das Ornamentale Slevogts ist nicht so fest, es ist nur andeutungsweis da, aber es ist dafür auch ganz unsystematisch. Und ist doch im höchsten Maße rhythmisch, melodisch und arabeskenhaft. Slevogt hat einmal mit einem gewissen Neid angemerkt, als er zusah, wie jemand ein schulgerechtes Ornament auf einen Marmortisch des Cafés zeichnete, dergleichen hätte er leider nie gekonnt Was er macht ist viel mehr: in seiner Arabeske ist das historische Ornament enthalten und zugleich überwunden, er setzt seine Dekorationen nicht aus Ornamentmotiven zusammen, sondern läßt den Pinsel im großen Zug frei spielen. Er braucht als Dekorateur nur zu empfinden und er hat im Augenblick auch schon das Richtige, das Schöne, das Neue und doch von Tradition Gesättigte gefunden.

Auf den Seitenwänden ist Slevogt kräftiger vorgegangen. Er hat die Wandflächen scheinbar durchbrochen, hat den Raum dadurch weiter erscheinen lassen und in die so entstandenen Öffnungen allegorische Figuren der vier Elemente gestellt. Als seien es Plastiken, aber auch, als sage er: ich tue nur so, als ob dies Plastiken sind, ich treibe malerischen Scherz mit der plastischen Wirkung. Die Erde ist dargestellt als eine üppige Frau mit Füllhörnern und wie eine dunkle Steinfigur, das Wasser stellt ein grotesker Kerl dar, der wie eine grüne Brunnenbronze gebildet ist, das Feuer ist ein listiger, mephistoartiger, an Wagners Loge erinnernder Mann in Rot; und die Luft ist ein geflügeltes Mädchen auf den Zehenspitzen, die wie eine Glasplastik erscheint.

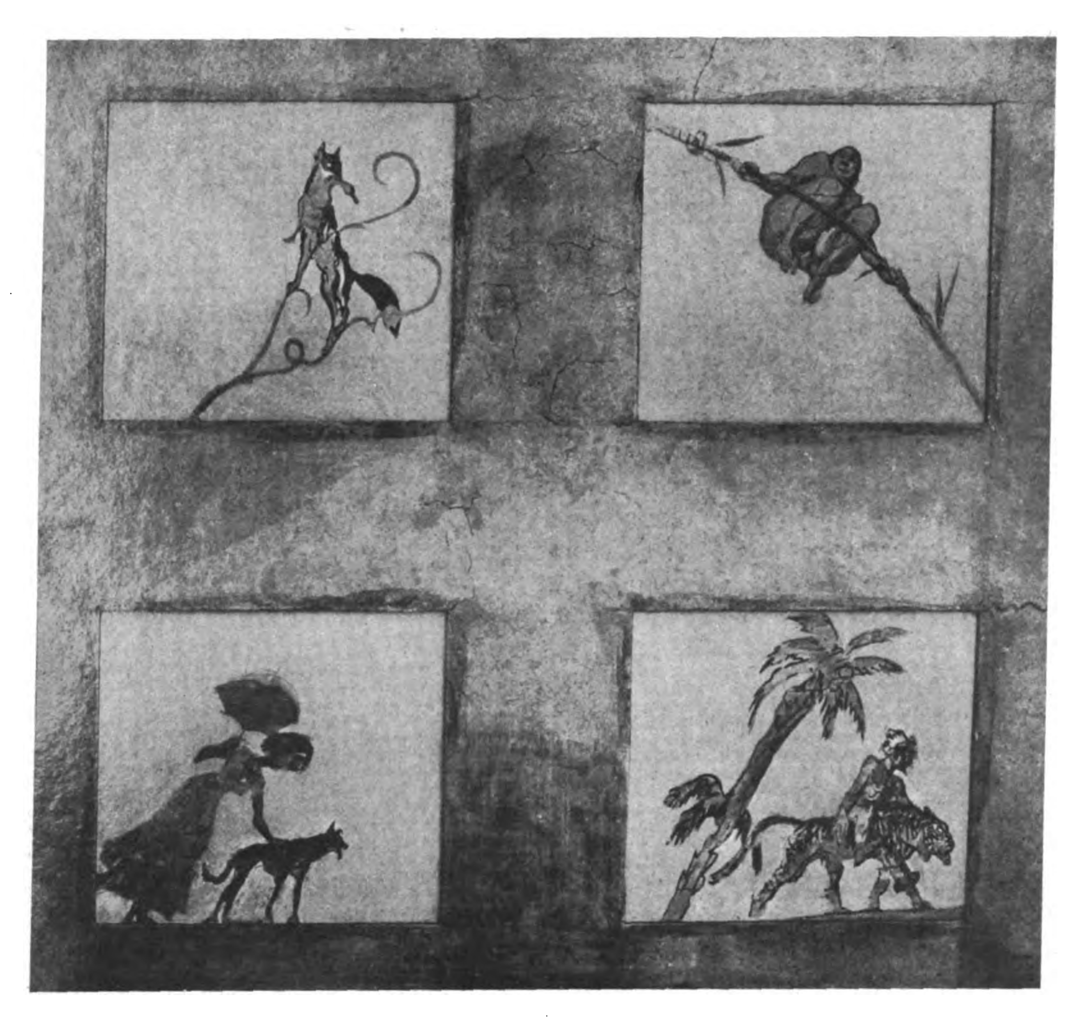
Die Decke ist in acht Kassetten aufgeteilt und innerhalb der so entstandenen, violett getönten Füllungen mit Fabel- und Tiergestalten beziehungsreich geschmückt. In Verkürzungen, als sei die Decke durchbrochen und als sähe man von unten zu, wie eine Mänade auf einem Schilfstengel hockt, wie ein Wilder einen Leoparden bändigt, oder Juno den Pfauenwagen kutschiert. In einer Ranke steht ein Fuchs, die erbeutete Ente im Maul, Silen blickt von einer Weinranke herab, Bacchus reitet auf dem Tiger dahin, eine fackelschwingende Frau rast, und eine Dame mit Sonnenschirm beschäftigt sich mit einem Hund. Die Motive haben nicht sichtbare Verbindung miteinander; sie sind aber durch die Phantasie des Malers, durch die Vorstellungsform und durch den leichten, unendlich anmutigen Vortrag verbunden.

Das außerordentlich schwierige Geschäft der Ablösung und des Transports dieser Wandmalereien hat die Tiefbaufirma Philipp Holzmann in Frankfurt a. M. mit vollem Gelingen besorgt. Die Arbeit ist so vor sich gegangen, daß die Wandteile stückweis herausgesägt worden sind, wobei die Säge im wesentlichen den Grenzlinien der Füllungen, Friese, Kassetten usw. gefolgt ist. Das große Mittelfeld der Rückwand wurde in einem Stück ausgelöst. Nicht leicht war es, die Malereien zu schützen, da sie erst überklebt werden konnten, nachdem ein Fixativ hergestellt worden war, der die Kaseïnfarben nicht angreift oder verändert. So leicht es der modernen Technik ist, Freskomalereien abzulösen und zu übertragen, so schwierig ist es, solche leicht auf Putz gemalten Arbeiten ohne Schaden zu verpflanzen. In diesem Fall ist es gelungen, die Ablösung und den nicht weniger gefährlichen Transport glücklich durchzuführen. Es haben allerdings die Malereien der Seitenwände gelitten. Dieser Schaden ist aber bereits in Neu-Cladow entstanden, da in der Abwesenheit des Auftraggebers notwendige Vorsichtsmaßregeln gegen den Einfluß der Witterung versäumt zu sein scheinen. Slevogt hat nach der Aufstellung im Kronprinzenpalais die schadhaften Stellen ausgebessert und leicht überarbeitet.

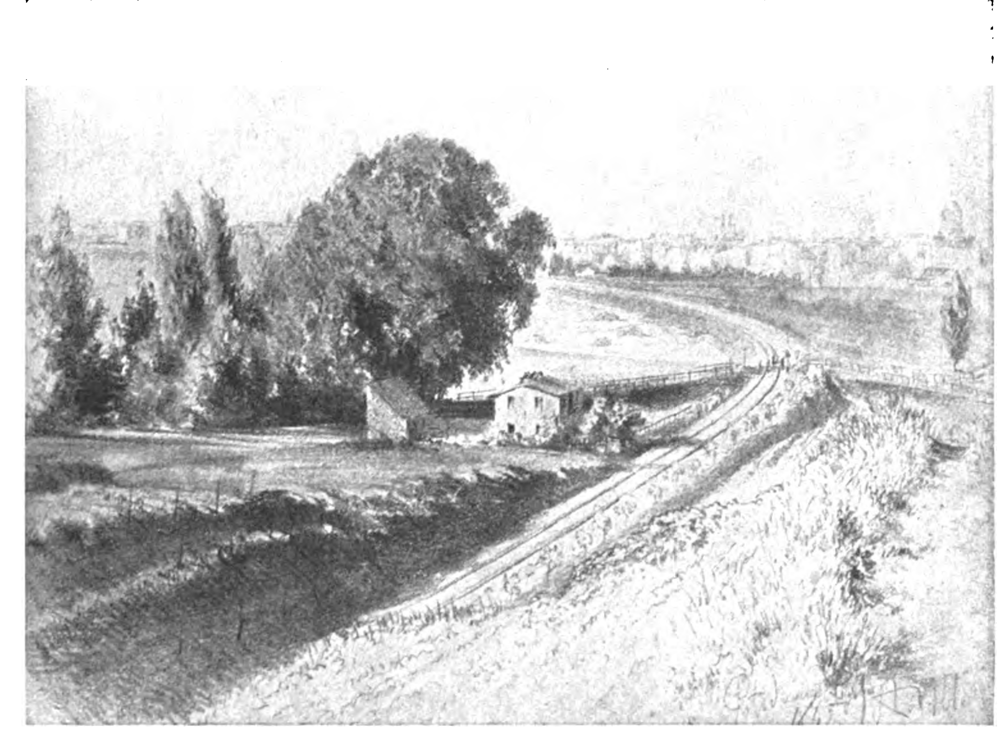
Die Aufstellung erfolgte im ehemaligen Speisesaal des Kronprinzenpalais, dort, wo zuletzt die Handzeichnungen aufbewahrt wurden. Der Pavillon wird so aufgestellt, daß die Vorderwand mit den beiden Säulen wegbleibt, daß der Betrachter also wie in eine Nische hineinblickt und die große Rückwand nebst den beiden schmäleren Seitenwänden und die Decke vor sich hat. Da der betreffende Raum im ersten Stock viele Fenster hat, dürfte das Licht genügen. In demselben Ausstellungsraum sollen dann Aquarelle, Zeichnungen und Studien von Slevogt aufgehängt werden, so daß ein Ganzes entstehen kann, mit dem eine der glänzendsten Seiten des Slevogtschen Talents zur Anschauung gebracht wird.

Es ist ein merkwürdiges Schicksal, das diese Gelegenheitsarbeit erlebt. Um sie zu retten, ist

mehr Mühe nötig gewesen, als zur Herstellung vor zehn Jahren aufgewandt worden ist. Die Arbeit ist nun aber im wesentlichen gerettet, die Mühe hat sich gelohnt. Möge der kleine Pavillon mit seinem Reichtum an malerischen Einfällen nicht nur zum Genuß dastehen, sondern auch zur Mahnung. Man kann sich nicht verhehlen, daß diese ganze Prozedur der Überführung eines Gartenpavillons in ein Museum etwas Künstliches ist. Die Lebenden würden sich an mancher Stelle in öffentlichen Gebäuden Berlins unmittelbar des Dekorationstalents Slevogts erfreuen können, wenn sich zur rechten Zeit Auftraggeber und Architekten gefunden hätten. In seinen Wand- und Deckenmalereien wäre Slevogt einer an Tiepelo gemahnenden Fülle und Fruchtbarkeit fähig gewesen — er wäre es vielleicht noch heute, trotz der körperlichen Mühen, die solche Arbeiten fordern, trotzdem nur ein junger oder jung gewohnter Körper den Strapazen auf dem Gerüst gewachsen ist — wenn die Aufgaben da wären, wenn dieses unglückselige Säkulum, in dem so viel über Kunst geschwatzt wird, das von Kunstinteressen angeblich so ganz erfüllt ist, am Zunächstliegenden nicht immer blind vorüberginge.



MAX SLEVOGT, WANDMALEREIEN FÜR NEU-CLADOW. DECKENFÜLLUNGEN

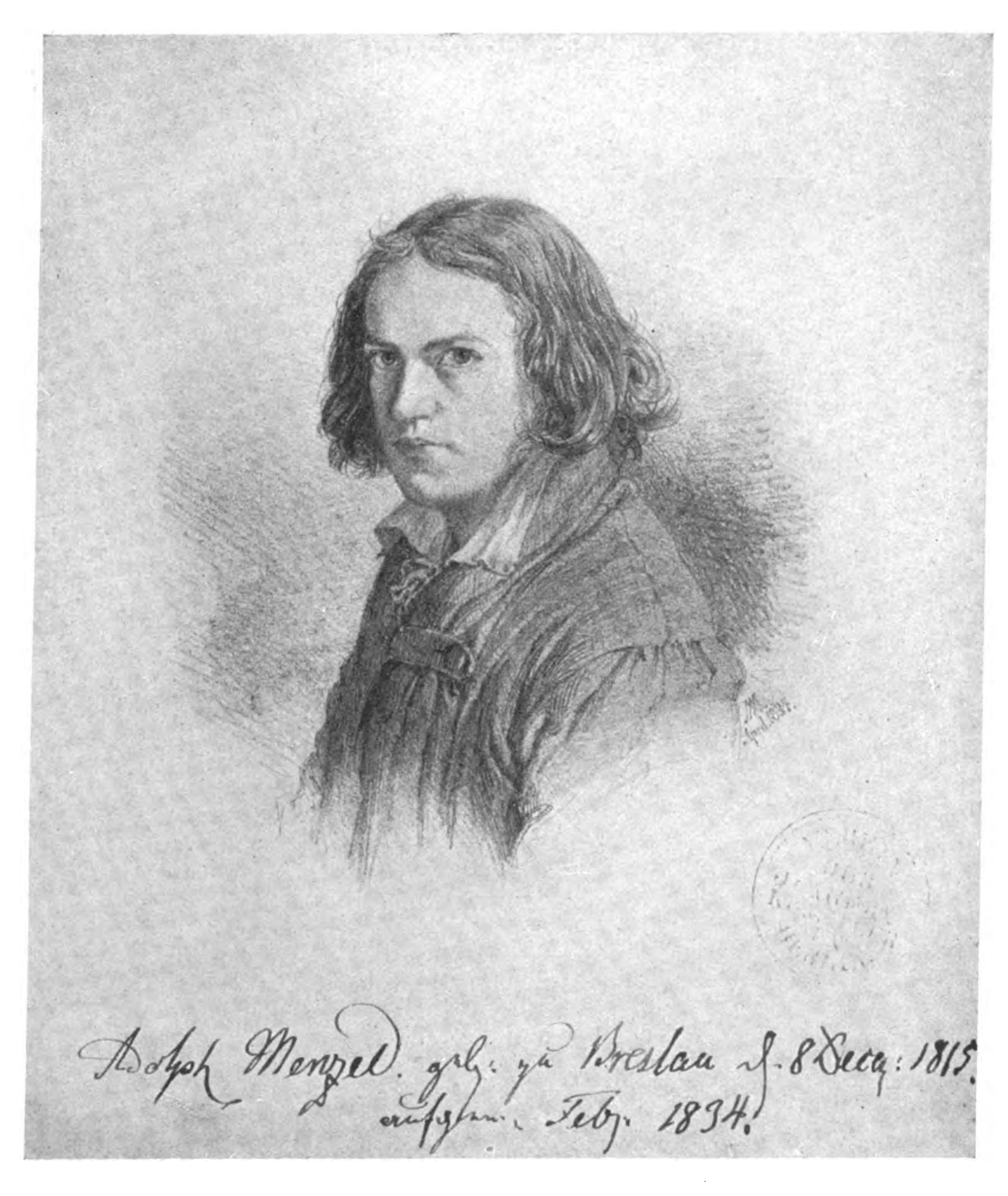


ADOLPH MENZEL, DIE BERLIN-POTSDAMER BAHN. BLEISTIFTZEICHNUNG. 1845
MIT ERLAUBNIS VON R. WAGNER, BERLIN

EINE AUTOBIOGRAPHIE ADOLPH MENZELS

MITGETEILT
VON
OTTO PNIOWER

Seit vielen Jahren befindet sich im Besitze des Märkischen Museums eine Niederschrift Adolph Menzels, die es verdient ans Licht der Öffentlichkeit gebracht zu werden. Sie enthält eine Skizze seiner künstlerischen Entwicklung und ein Verzeichnis seiner Hauptwerke, soweit sie bis zu den beiden Zeitpunkten, in denen sie entstand, vorhanden waren. Es ist dieselbe Aufzeichnung, von der Friedrich Pecht am 9. Dezember 1878 von ihrem Verfasser eine ergänzte Abschrift erhielt (vergleiche G. Kirstein, Das Leben Adolph Menzels, Seite 104 ff.) und von der er einen Teil in dem Buche „Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts" (Nördlingen 1879) in dem Aufsatz über Menzel (Seite 305 ff.) abdrucken ließ. Hier folgt jedoch das Ganze in seinem vollen Wortlaut, was um so willkommener sein wird, als selbst das von Pecht weggelassene, weil in den Text verarbeitete Verzeichnis der Werke originelle, echt Menzelsche Wendungen aufweist. Bemerkt sei, daß die Aufzeichnung nichts zu tun hat mit den beiden autobiographischen Skizzen, die bisher von dem Meister bekannt geworden sind, derjenigen, von der im Kirsteinschen Buch, Seite 1 ff., die Rede ist und der anderen, von der in dieser Zeitschrift, Jahrgang IV, Seite 17 f., die Hauptteile wiedergegeben wurden. Im Brockhausschen Lexikon, für das die Aufzeichnung niedergeschrieben wurde, ist von ihr kein sichtbarer Gebrauch gemacht. Im übrigen bedarf sie keiner Erläuterung. Auch ist



ADOLPH MENZEL, SELBSTBILDNIS IM ALTER VON NEUNZEHN JAHREN

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

sie, soweit der Verfasser reflektierend über sich Auskunft gibt, so bezeichnend für sein Wesen, daß sie für sich selbst spricht.

Nur eine problematische Einzelheit sei herausgegriffen. Menzel betont die entscheidende Bedeutung, die es für ihn, den achtzehnjährigen Jüngling, hatte, daß sich Gottfried Schadow über seinen Zyklus „Des Künstlers Erdenwallen" öffentlich anerkennend geäußert habe. Wirklich hatte er durch das Lob von so autoritativer Seite die Weihe als Künstler empfangen oder, wie er es in seiner knorrigen Ausdrucksweise nennt, es war damit sein „Festsetzen in der Berufstellung" vollzogen. In symbolischer Weise waren sich hier typische Vertreter zweier Generationen, Alter und Jugend, Gegenwart und Zukunft begegnet.

Wo aber war das „vielsagende öffentliche Wort" ausgesprochen worden? In dem bekannten Verzeichnis der graphischen Arbeiten Menzels von Dorgerloh heißt es (Seite 32), daß es anfangs 1834 in der Spenerschen Zeitung geschehen sei. In seiner erweiterten und erstaunlich vertieften Bearbeitung dieses Verzeichnisses, die viel mehr als eine Bearbeitung ist, übernahm Elfried Bock diese Notiz im wesentlichen. Allein ich habe es dort ebenso vergeblich gesucht wie in der Vossischen Zeitung dieses Jahres. Ebensowenig fand ich in den Berliner literarischen Zeitschriften des gleichen Zeitraumes oder im Kuglerschen „Museum" die Anzeige. Auch die Mithilfe erprobter Kenner führte zu keinem Ergebnis. Wo also mag sie gedruckt worden sein? Man wäre versucht, ihre Existenz zu bestreiten und anzunehmen, daß es sich um eine mündliche, öffentlich ausgesprochene Anerkennung handle, wenn sich nicht in Schadows Tagebuch im Anfang Januar 1834 Eintragungen fänden, die einen von ihm verfaßten Aufsatz im hergebrachten Sinne bezeugen. So heißt es dort am 9.: „Herrn Sachs (gemeint ist der Kunsthändler Sachse) über Menzels Künstlers Erdenwallen" (sc. geschrieben). Am folgenden Tage: „Herrn Sachs Aufsatz über Menzels Künstlers Erdenwallen" (sc. geschickt). Wo also ist er abgedruckt? Es wäre mindestens interessant, vielleicht auch wichtig ihn kennen zu lernen, eine Darstellung, deren Verfasser von kaum geringerer Bedeutung ist als der darin Beurteilte, in der sich also zwei künstlerische Individualitäten von höchstem Range trafen.



ADOLPH MENZEL, DER SCHAFGRABEN. BLEISTIFTZEICHNUNG. UM 1840

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

Ich bin geb. zu Breslau am 8ten December 1815. Zur Zeit meiner frühesten Kindheit war mein Vater Vorsteher einer Mädchenschule, welchen Beruf er nachmals aufgab, um eine litographische Anstalt zu begründen. In der Umgebung und den Erlebnissen des Kindheitsstadiums der Litographie wuchs ich auf.

Mein Kunsttrieb, obwohl er bereits in dem Alter erwachte, da ich ein Stück Kreide fassen konnte, erwarb mir doch zunächst nicht die Hinleitung zur Künstlerlaufbahn. Vielmehr hatte neben strengem Schulbesuch einiger Privatunterricht lediglich Bezug auf künftigen wissenschaftlichen Lebensberuf. In dem was mein Leben eigentlich erfüllte, gänzlich mir selbst überlassen, begann ich da schon jenes autodidaktische Treiben, das mich auch für die Folgezeit beim Studium ohne Meister beharren ließ, und wofür die Sprache bis jetzt nur das runde Wort Naturalismus hat. Vereinzelte Versuche dies zu ändern blieben erfolglos. Statt dessen sah ich mich auf der gewohnten Bahn schon weiter getrieben, und zwar durch die Schulstunde in Geschichte; sie begeisterte mich zu den ersten Kompositionen aus römischer, mittelalterlicher, auch neuster Historie, alles sehr ernst gemeint, und genau mit Bleistift ausgeführt. Mein Vater endlich überzeugt daß das Kunstinteresse das mich allein beherrschende sei, siedelte nun, wesentlich um für mich eine andere Ausbildungssphäre zu gewinnen im Frühjahr 1830 nach Berlin über. Hier jedoch dasselbe Gebahren, freilich noch gesteigert unter den für mich überwältigenden reichern Eindrücken. Der ursprünglich beabsichtigte Besuch der Akademie in's Unbestimmte vertagt, aber halbe Tage vor den öffentlichen Monumenten, den Schaufenstern der Kunsthandlungen, den Antiken verbracht, dann nach Hause zu eigenen hochfliegenden Allegorien aus Götter u. Heldenwelt. Die besondere Erwähnung meiner jetzt gleichzeitigen Hülfsthätigkeit bei meines Vaters litographischen Arbeiten würde als bloße Geschäftssache nicht hieher gehören, hätte dieselbe nicht für mich die weitere Bedeutung gehabt daß ich durch sie unvermerkt der litographischen Kreide und Feder mächtig wurde, deren mir leicht gewordene Handhabung mich in der Folge bei vielen meiner für die Veröffentlichung bestimmten Arbeiten der Zwischenkunft einer reproducierenden fremden Hand überhob.

Jetzt sechzehnjährig durch den schnellen Tod des Vaters gänzlich auf mich selbst gestellt gab ich gleichwohl, bei zwar ungleich ausgedehnterer Geschäftsthätigkeit nichts von meinen Zielen und Träumen auf, war der Tag zu kurz, so half die Nacht.

Und so trat ich gegen die Weihnachtszeit 1833 mit meiner ersten künstlerischen Production in die Öffentlichkeit, es war dies ein Heft lithograph. Federzeichnungen „Künstlers Erdenwallen" genannt. Den Stoff hatte der Verleger L. Sachse (wahrscheinlich dem Goethe'schen Drama entlehnt) angegeben. Gegenüber dem, was ich Größeres und Schwereres im Hinterhalt hatte, war diese Arbeit nur eine Fühlung, aber für mich von aufmunterndstem Erfolg: einstimmige Aufnahme in die Künstlerschaft — ich war in mein Element gelangt! und das Erhebendste mußte mir das auszeichnende Verhalten des alten Direktors Schadow, des Bildhauers, sein; dieser, (bei der Schonungslosigkeit seiner Urtheilsweise von den Kunstjüngern hoch gefürchtet), widmete aus eigner Bewegung, ohne mich persönlich zu kennen, meinem Opus ein vielsagendes öffentliches Wort. Bis hieher, wo von der entscheidendsten Lebensperiode, dem Festsetzen in der Berufstellung zu handeln war, erachtete ich einige Umständlichkeit für erforderlich, wogegen es von jetzt ab genügen dürfte, die Resultate meiner Fachthätigkeit innerhalb der letzten 33 Jahre kurz aufzuführen.

Zu klarerer Übersicht mögen hier die cyklischen Werke, deren Entstehung sich meist durch Jahre hindurchzieht und vielfache Einzelwerke constant zur Seite begleitete gesondert stehen.

In unmittelbarer Folge nach dem vorgenannten Heft erschienen in demselben Verlage (L. Sachse u. Co. Berlin) in den Jahren 1834—36.

„Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preuß. Geschichte." 12 Blatt Querfolio, selbst auf Stein gezeichnet, enthält die Hauptmomente der Vaterlandsgeschichte von der Wendenzeit bis 1815.

In 1835 fällt ein erneuerter Anlauf zur Oelmalerei, da ich mich auch hierbei keiner Leitung untergab, unter schwerer Mühseligkeit. Erst 1837 mein drittes Bild, ein kleines, eine Advocaten-Konsultation hatte Erfolg, und zwar den für mich ehrenvollen, daß später ein berühmter Kunstgenosse, der noch lebende Prof. Ed. Magnus dasselbe dem Besitzer für bedeutend erhöhten Preis abkaufte.

Von Oelbildern dieser Periode sei noch erwähnt: Ein Gerichtstag – 2 Missethäter vor die Leiche geführt. 1838–39 (In neuester Zeit aus dem Nachlasse des Besitzers in die Hände der Kunsthandlung von Lepke übergegangen.) Noch gehören in die Zeit bis 1839 mancherlei leichtere Arbeiten, wie namentlich

ornamentale, sogenannt phantastische Federzeichnungen: „Die fünf Sinne“ das „Vater unser“ — die Gewerks-Diplome der Zimmerleute, der Maurer, das Schützendiplom des damaligen Offiziervereins und dergl.

1839 – 42 beschäftigten mich die 400 Holzschnittcompositionen zu Kugler's Geschichte Friedrichs d. Großen. („Friedrichbuch“)

In Holzschnitten theils in Berlin von den Brüdern Otto und Albert Vogel und Unzelmann, theils in Leipzig von Kretzschmar, Georgy, Ritschl, Beneworth u. a. Anfänglich war vom Verleger auch eine Pariser Anstalt zum Schnitt herangezogen worden, dieselbe erwies sich jedoch in Rücksicht auf Genauigkeit, auf die es mir vor Allem ankam, zu unzuverlässig.

1842 – 57

„Die Armee Friedrichs d. Großen in ihrer Uniformierung“ 3 Bände Folio, ausgemalte, lithogr. Federzeichnungen, nur vorhanden in 30 Exemplaren. Die Betrachtung, daß die jetzt noch vorhandene Anzahl Originaluniformen, Armaturstücke und sonstige Forschungsquellen, Zeitdokumente etc. früher oder später dem Zahn der Zeit zum Opfer fallen dürften und dadurch im Hauptmaterial für die bildende Kunst unwiederbringlich verloren gehn, ließ mich die langwierige Mühsal nicht scheuen und zu Ende führen.

1843 ein Heft „Radirversuche“ in Kupfer, 6 Blatt, ersch. bei L. Sachse, Berlin.

1846

„Störung“ Oelbild

1847

Gustav Adolph empfängt seine Gemahlin, die zu ihm nach Deutschland gereist kam, im Schlosse zu Hanau. Oelbild.

1843—49

Die 200 Holzschnittzeichnungen für die neue Prachtausgabe der „Werke König Friedrich d. Großen“, veranstaltet auf Befehl König Friedr. Wilh. IV geschn. in Holz in Berlin von Otto Vogel (gest. 1851) Albert Vogel, Unzelmann (gest. 1854) und Hermann Müller, des letzteren Schüler. Sie Alle haben bei dieser langen Arbeit in Gehorsam gegen die Striche meiner Zeichnungen (Facsimileschnitt) das Höchste geleistet.

1846—49 „Die Soldaten Friedrichs d. Gr.“ 32 Holzschnitte zu dem populären Buche über die alte preuß. Armee von Lange.

Für den Kunstverein für Kurhessen 1847 – 48. Der Einzug der Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Söhnchen Heinrich zu Marburg 1247. Karton 18' lang, 10' hoch.

1849. Ein Spatzierritt Friedrichs d. Gr. Oelbild.

1847—60 fallen zahlreiche Handzeichnungen in farbiger Kreide.

1850

Friedrichs d. Großen Tafelrunde auf Sanssousi 1750. Oelbild. (Gallerie der Kunstfreunde im preuß. Staate) in erster Ausgabe gest. von Friedrich Werner, in zweiter gest. von Habelmann.

1850 – 55

„Aus König Friedrichs Zeit.“ 12 größere Holzschnitte Portraits (halbe Figuren) seiner Kriegshelden. Bei Alexander Duncker, Berlin. Geschnitten zu Leipzig bei Kretzschmar, von Saalborn, Klarehn Schuseil, Klitsch u. A.

1851

Ein Heft

„Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“ (6 Blatt kleinere Kompositionen).

Shakespeare (halbe Figur) auf Holz gez., geschnitten v. Unzelmann.

Beglückwünschungsadresse des Magistrats von Berlin an den Kronprinzen zu dessen Volljährigkeit. Großes ornamentales Aquarellblatt.

1852

Abendconcert auf Sanssouci 1750. Oelbild. Gallerie v. Jakobs in Potsdam.

1851

Christus als Knabe im Tempel, Transparentbild 12' lang, 9' hoch. Entstanden auf Anlaß der Weihnachts-Soireen, welche die Berliner Künstlerschaft alljährlich zu wohlthätigem Zweck im Königl. Akademiegebäude veranstaltet.

1852. Dieselbe Komposition mit Pinsel und Schabeisen auf Stein ausgeführt in Querfolio und herausgegeben.

1853

Christus die Wechsler aus dem Tempel treibend.

Transparentbild gleichfalls für die vorgenannten Weihnachtssoireen und in selben Maaßstab gemalt.

1854

Friedrich d. Gr. auf der Reise. Oelbild. Gallerie Ravené.

Festalbum, 12 groß Aquarell-Blätter in kostbarem Metallgehäuse, ausgeführt im Auftrage des diesseitigen Hofes zum Geburtstagangebinde der hochsel. Kaiserin von Rußland.



ADOLPH MENZEL, HAUS IM ABBRUCH. AUS DEM „KINDERALBUM". DECKFARBE
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

1855

Friedrich d. Große bei der Huldigung zu Breslau im J. 1741. Im Auftrage des Schlesischen Kunstvereins für dessen Gallerie gemalt.

Die beiden überlebensgroßen Figuren der Deutschordenshochmeister: Siegfried von Feuchtwangen und Herzog Ludger von Braunschweig, fresco gemalt im Remter des Schlosses zu Marienburg.

1856

Friedrich der Große und die Seinen im Nachtkampf zu Hochkirch 1758. Oelbild 12' lang, 10' hoch, im Königl. Schloße zu Berlin.

1857

Im Auftrage der Verbindung für historische Kunst: Erste Begegnung Friedrich's des Großen mit Kaiser Joseph II. auf der Treppe des Schlosses zu Neisse, 10' lang, 8' hoch, gegenwärtig im Großherzl. Schlosse zu Weimar.

Für die mehrgenannten Weihnachts-Soireen in der K. Akademie: Die erste Familie – Adam u. Eva, transparent gemalt, gleichfalls 12' hoch, 9' breit.

1858

König Friedrich Wilhelm I. (Vater Friedrich's des Großen) eine Volksschule besuchend. Karton Zeichnung in Kohle.

Zusammentreffen Blüchers und Wellington's am Abend der Schlacht von Waterloo. Oelbild gemalt im Auftrag für die „Gedenkhalle", im Palais des Kronprinzen

In 1859

fällt Beginn neuer größerer Bilder aus dem Leben Friedrichs, nach Stoffen vor und nach dessen Schlacht bei Leuthen, dieselben jedoch unterbrochen durch:

1860

Die Kahlbaum'sche Sammlung Gouache-Bilder, 9 Blatt, darunter 4 geschichtliche aus der Periode, da Friedrich der Große als Kronprinz zu Rheinsberg lebte.

1861—65

Die Krönung König Wilhelms I. von Preußen zu Königsberg in der Schloßkirche 18. Oct. 1861. Oelbild 14' lang, 11' hoch. Im Auftrag des Königs gemalt.

(Von hier an eigenhändig!)

Adolph Friedrich Erdmann Menzel Königl. Professor u. ord. Mitglied der Akademie d. K.

Abschrift meines Curriculi, das ich für Brockhaus's Lexikons-Artikel auf dessen Anverlangen aufgeschrieben habe. Adolph Menzel.

In Nachstehendem fortgesetzt bis Ende 1872.

Fortsetzung.

Mitte Dezember 1865 fällt die Beendigung des vorgenannten Krönungsbildes. Auch im Sommer eine Reiseerinnerung aus Kösen an d. Saale: Badende Knaben (Gouache).

Das Jahr 1866 und großentheils auch 67 füllen nur Studien und Bilder in Gouache.

Davon zu nennen: 1866

Die „Alt-Neue Synagoge" zu Prag (Interieur). Reisestudien.

Berlinisches Straßenleben in der Weihnachtszeit.

Der „Neue Schifffahrtskanal" bei Berlin.

Das Gedenkblatt für den Magistrat Berlins zur Beglückwünschung S. M. des Königs bei der Rückkehr aus dem Feldzuge.

1867

Ballgesellschaft (Erinnerung)

Alter Mann ein Schmuckkästchen öffnend. (Costum 16ten Jahrhunderts)

Geharnischter als Blindekuh.

Mit dem Spätjahr 1867 beginnt eine Reihe im Maaßstab kleiner aber figurenreicher Oelbilder. Zuerst ist zu nennen:

Sonntag im Tuilerien-Garten. Gallerie Fritz-Meyer.

1868

Missions-Gottesdienst in den „Buchenhallen" bei Bad Kösen. Gallerie Albert-Arons.

Gouachebilder „Comfort chinois".

1869

Wochentag in den Straßen von Paris. Gallerie Strousberg.

Der alte Elephant im Jardin des plantes Gallerie Behrens zu Hamburg.

Allegorisches Gedenkblatt für das 50jähr. Jubiläum des Geh. Commerz.-Raths Heckmann. Im Auftrag der Familie ausgeführt.

1870

Tanzpause (Erinnerung von Hofbällen) Gallerie John Meyer zu Dresden.

Oelbilder.

1871

Die Linden Berlins am Nachmittag des 31ten Juli 1870. Abreise Sr. Maj. des Königs zu Felde. Gallerie Magnus-Hermann.

Der „Esterhazy-Keller zu Wien", Reiseerinnerung.

Gouache 1871—72.

Die beiden Ehrenbürger-Ernennungs-Urkunden der Stadt Berlin für den Fürsten Bismark und den Feldmarschall Grafen Moltke.

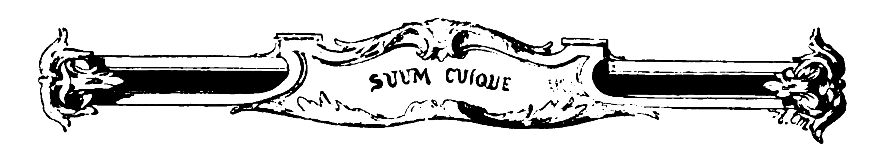
Der Hochaltar in der Benediktiner Kloster-Kirche zu Salzburg.

Der Hochaltar in der Pfarrkirche zu Innsbruck. Reisestudien, gleichfalls Gouache. Gallerie Magnus-Hermann.

Verstörtes Mahl (Gleichfalls Gouache)

Adolph Menzel

Berlin 12 Dez. 1872.



1871 Oelbilder.

Die Linden Berlins am Nachmittag des 31ten Juli 1870. Abreise Sr. Maj. des Königs zu Felde.
Gallerie Magnus-Hermann.

Der „Esterhazy-Keller" zu Wien, Reiseerinnerung.

Gouache. 1871–72.

Die beiden Ehrenbürger-Brief-Urkunden der Stadt Berlin für den Fürsten Bismarck und den Feldmarschall Grafen Moltke.

Der Hochaltar in der Benediktiner-Kloster-Kirche zu Salzburg.

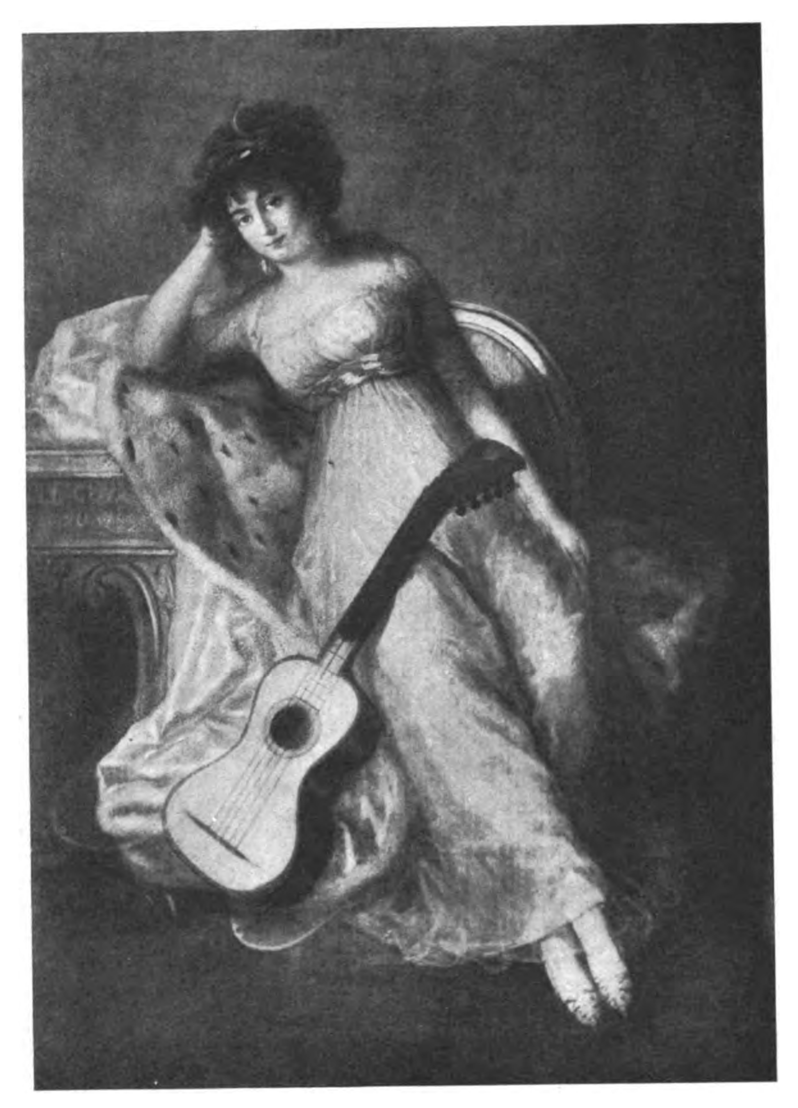
Der Hochaltar in der Pfarrkirche zu Innsbruck.

Kirchl. Interieur, skizzenhaft Gouache.
Gallerie Magnus-Hermann.

Verschiedenes Mehr. Gleichfalls Gouache.

Berlin 12 Dec. 1872.

Adolph Menzel.



GOYA, BILDNIS DER HERZOGIN VON ALBA

NOTIZEN ZU GOYA

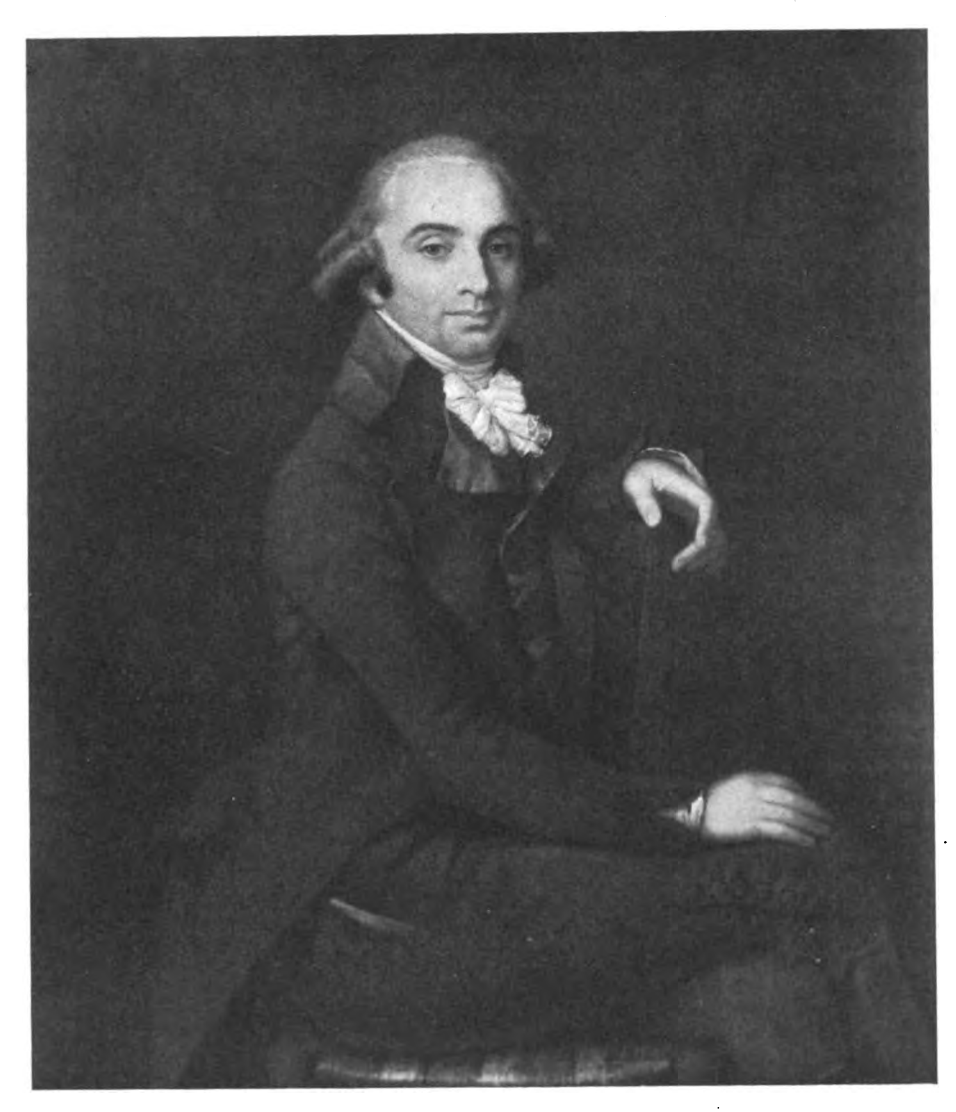
VON

AUGUST L. MAYER

Die beiden Darstellungen der bekleideten und unbekleideten Maja von Goya im Prado-Museum gehören wohl zu den bekanntesten Werken des Künstlers, aber seltsamerweise ist in keiner Schrift ausführlich weder zur entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung der Gemälde innerhalb des Goyaschen Werkes Stellung genommen, noch auch ist bisher klargestellt, welches der beiden Bilder das frühere ist. Ich selbst habe mich gleichfalls dieser Unterlassung schuldig gemacht, und suche nun hier das Versäumte nachzuholen. Die Bilder sind bekanntlich seit 1803 in dem Besitz von Godoy, dem Geliebten der Königin Maria Luisa nachweisbar, der eine ganze Reihe von Bildern aus dem Nachlaß der 1802 verstorbenen Herzogin von Alba erworben hatte. Ob die beiden Majas für die

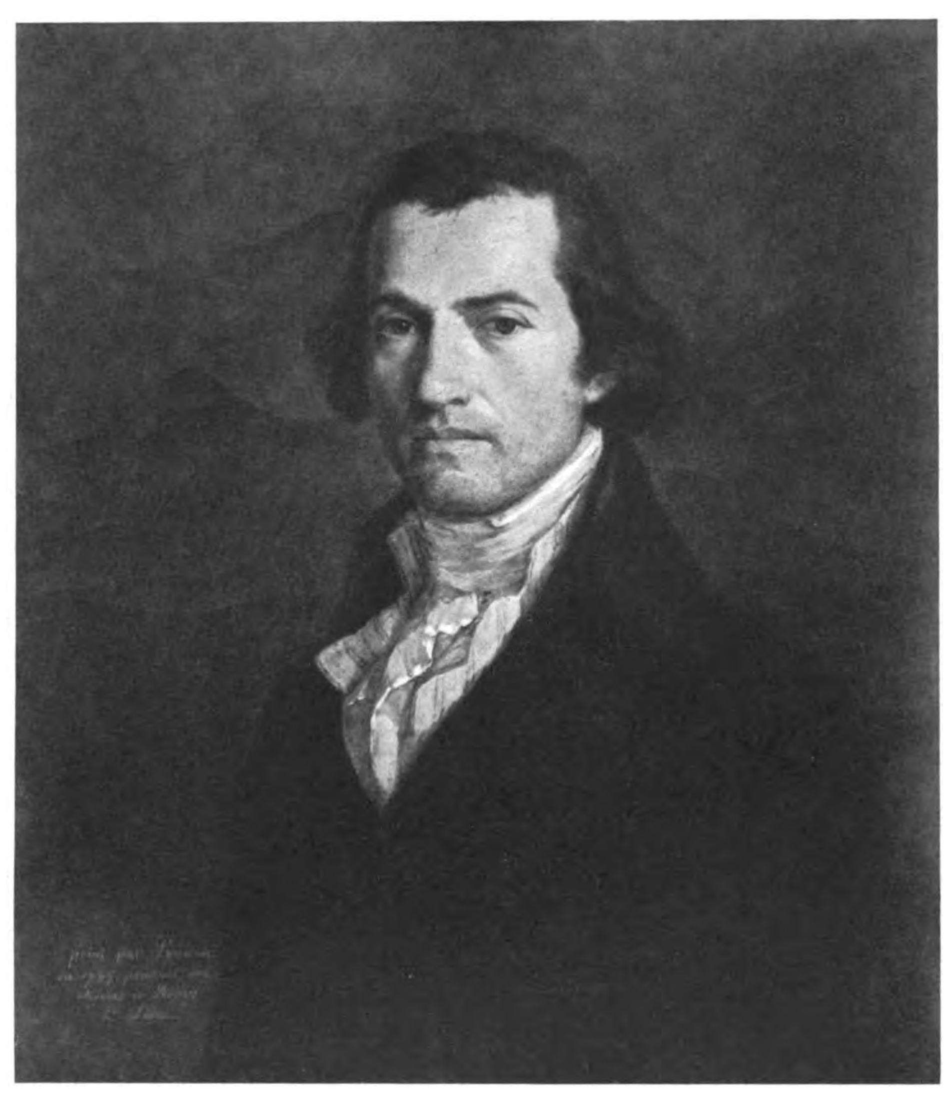


GOYA, BILDNIS HERR SUREDA



P. PRUD'HON, BILDNIS M. VIARDOT

Herzogin von Alba gemalt waren, ist nicht sicher; daß die Herzogin selbst hier dargestellt sei, wird durch die Bildnisse von 1795 und 1797 widerlegt. Ehe wir uns nach dem möglichen Modell umschauen, das dem Künstler gedient haben mag, seien erst die Hauptfragen behandelt. Loga wollte die Bilder in die ersten Jahre des neunzehnten Jahrhunderts datieren, Beruete neigte, ohne sich klar auszusprechen, offenbar dazu, die Bilder um 1797 anzusetzen. Im großen und ganzen dürfte Beruete im Recht sein. Viel wichtiger aber ist die bisher unbeachtet gebliebene Tatsache, daß der Stil der beiden Bilder nicht unwesentlich verschieden ist, das heißt, daß die nackte Maja durchaus noch ein Werk des ausklingenden Rokoko ist, während die bekleidete Maja bereits den neuen, ganz persönlichen Stil des Ahnherrn der modernen europäischen Malerei offenbart. Die unbekleidete Maja ist sicher nicht später als 1797 entstanden, man könnte sie sich ganz gut schon 1795 gemalt denken. Das Kolorit ist bei der zeitlichen Einordnung dieses Bildes wie selten sonst der ausschlaggebende Faktor, denn gerade hier verrät sich noch deutlich der Zusammenhang mit der älteren Kunstübung: es ist weniger eine gewisse silbrige Harmonie, die Goya in späteren Jahren noch ganz anders auszubauen weiß, als vielmehr das Festhalten an gewissen blauen Tönen, wie auch die solide fertigmalende Vortragsart, die dieses Bild mit den anderen Schöpfungen Goyas aus den späten achtziger Jahren und frühen neunziger Jahren verbindet. Die bekleidete Maja dagegen weist nicht nur eine ganz andere Frische,



P. PRUD'HON, BILDNIS M. ETIENNE FRANOIS

eine Kühnheit des Vortrags auf, die Goya vor seiner großen, durch die Krankheit hervorgerufenen Wandlung, unbekannt war, sondern die Wiedergabe aller Einzelheiten, und vor allem die neue farbige Haltung lassen das Bild noch gereifter, noch moderner erscheinen, als die im übrigen etwas verwandten Gestalten von S. Antonio de la Florida aus dem Jahre 1798. Ich glaube um so mehr, daß eine gewisse Spanne Zeit zwischen der Entstehung der beiden Majas liegt, als auch der Kopf der bekleideten Maja mir nicht jene Unmittelbarkeit der porträtmäßigen Naturaufnahme aufzuweisen scheint, als der Kopf der nackten. Was Einzelheiten der Unterschiede anlangt, so verweise ich darauf, daß bei ganz gleichem Größenmaße der Bilder das Körperchen der nackten Maja gerade im Vergleich zu der bekleideten puppenhafter, rokokomäßiger wirkt, weit weniger die Bildfläche ausfüllt, indem das Gemälde sowohl oben wie auch rechts mehr Raum aufweist, und das Figürchen so gewissermaßen mehr zu „schwimmen" scheint. Man beachte vor allem auch den Unterschied in der Wiedergabe des Spitzenwerks der Kissen, in der Durchführung des Lakens, in der Behandlung der Schatten und nicht zuletzt in der Malerei der Haare.

Mit etwas mehr Wahrscheinlichkeit als mit der Herzogin von Alba könnte man die Majabilder mit jenem ganzfigurigen Porträt in Zusammenhang bringen, das charakteristischerweise im Laufe des letzten Jahrhunderts bald den Titel „Angebliches Porträt der Herzogin von Alba", bald die Bezeichnung „Die Maitresse Goyas" geführt hat. Dieses 1799

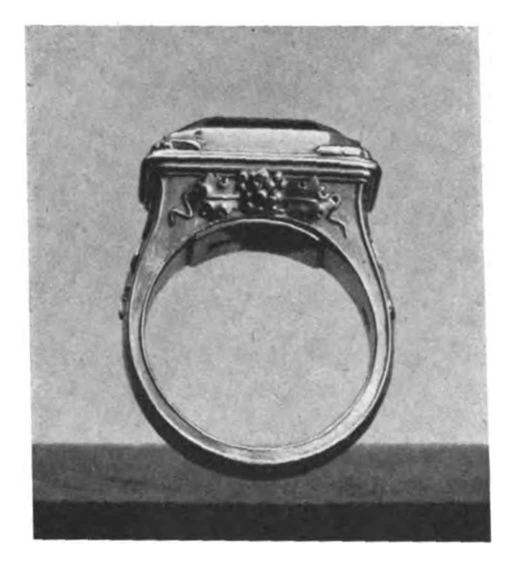
datierte Bild, jetzt im Besitze von Mrs. Havemeyer in New York, würde aber jedenfalls das Modell ein wenig älter wiedergeben. Die Dargestellte scheint auf keinen Fall den mittleren oder gar unteren Ständen anzugehören. Der Hermelinmantel soll wohl auf den hohen Rang der Porträtierten hinweisen. Immerhin scheint es mir auch in diesem Fall fraglich, ob man in dieser Dame das Modell für die beiden Majas erblicken darf.

Die gleiche Sammlung Havemeyer birgt, abgesehen von anderen Meisterwerken Goyas, zwei recht wenig bekannte Bildnisse von Goya aus den ersten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. Sie stellen den Leiter der Madrider Porzellanmanufaktur Bartholomé de Sureda dar, der in seiner Rechten einen rot gefütterten Zylinder hält, und die Gattin Suredas, eine geborene Chaperon de St. Amand, in blauem Kleid auf gelb bezogenem Empirefauteuil sitzend. Wie läßt Goya diese geborene Französin als rassige Spanierin erscheinen, wie weiß er mit den einfachsten Mitteln die stolze Haltung dieser Frau zu steigern, der selbst das Empiremöbel noch zu bequem, zu wenig feierlich ist!

Mit Recht wird bei diesen Bildnissen jeder feststellen, wie ungeheuer malerisch Goyas Stil namentlich neben dem des zeitgenössischen Franzosen wirkt, und doch gibt es einen französischen Maler, der zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts Bildnisse geschaffen hat, welche eine merkwürdige innere Verwandtschaft mit denen aus Goyas gleichzeitiger Übergangsperiode besitzen: P. P. Prud'hon. Sein Bildnis des M. Viardot erinnert nicht nur an den Sebastian Martinez von Goya im Metropolitan Museum in New York, sondern noch mehr an Goyas „Guillemardet“ im Louvre, und ebenso verspürt man in dem gerade in seiner Schlichtheit packenden, durchaus malerisch aufgefaßten „bürgerlichen“ Bildnis des Etienne Franois von Prud'hon aus dem Jahre 1795 den Gleichklang der Gesinnung mit dem Autor der Bildnisse des Menendez Valdes, und des Zapater von 1797.



GOYA, BILDNIS FRAU SUREDA



JOSEPH WILM, BERLINER BISCHOFSRING
GOLD

MODERNE KIRCHLICHE GOLDSCHMIEDEARBEITEN

DIE BERLINER BISCHOFSINSIGNIEN JOSEPH WILMS

VON

HERMANN SCHMITZ

Die für den neuen Berliner Weihbischof von dem Goldschmied Joseph Wilm in Berlin gefertigten Insignien, Bischofsstab, Brustkreuz mit Kette und Ring, verdienen die Beachtung aller Freunde moderner Kirchenkunst. Es lassen sich bisher nur wenige religiöse Kunstschöpfungen unserer Zeit aufführen, in denen die kirchliche Zweckform in so glücklicher Weise in modernem Sinne ästhetisch gelöst ist. Niemand kann angesichts dieser Schöpfungen länger daran zweifeln, daß eine Verbindung der Kirche mit der lebendigen Kunst der Gegenwart möglich ist. Tagungen, Programmerklärungen, Gründungen von Verbänden und Ausstellungen haben seit dem letzten Jahrzehnt den Boden für eine neue der Zeit entsprechende Kirchenkunst vorbereitet. Durchschlagende Erfolge allerdings werden dieser Bewegung nur durch die Tat, durch einwandfreie künstlerische Schöpfungen beschieden sein. Jede gelungene Lösung auf diesem schwierigen Felde verdient deshalb nachdrückliche Förderung und daher hat „Kunst und Künstler“ diesen Hinweis auf die Berliner Bischofsinsignien unternommen.

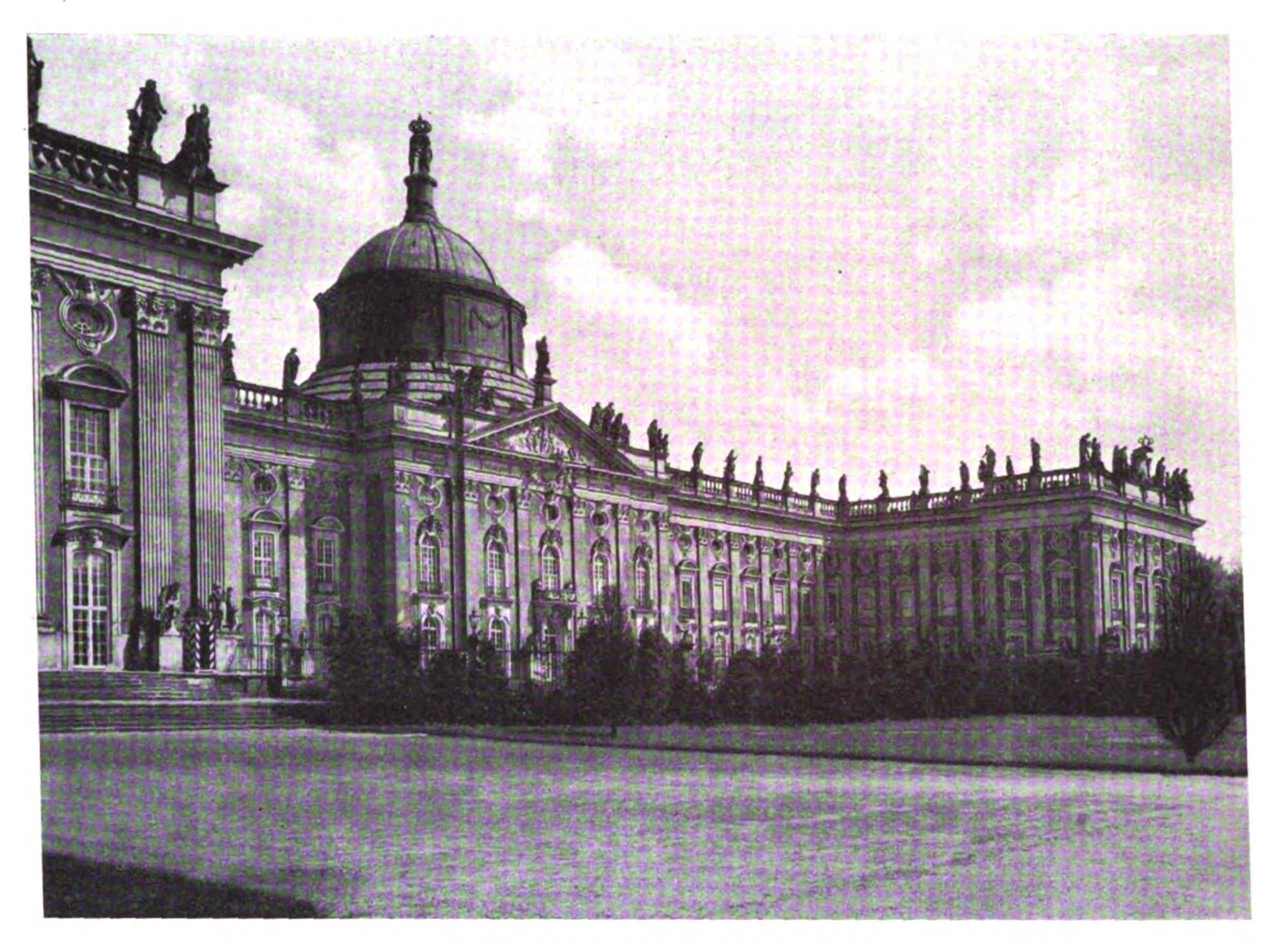
Abgebildet wird hier nur die Krümme des Bischofsstabes, der sich der altüblichen Form des Krummstabes, des Pedum, anschließt. Die scharfkantige, im Querschnitt breit sechseckige Krümme entwickelt sich aus einem viereckigen nach oben verjüngten Knauf, der auf einem ausladenden Kopfstück — des gleichfalls silbernen Schaftes — aufsitzt. Die steil ansteigenden Wandungen des Knaufes sind durch aufgelegte sich durchschneidende Rippen spitzrautenförmig gegliedert. Diese Verstrebungen kennzeichnen den Knauf als den Sammel- und Ausgangspunkt gespannter Energie, die in der straff aufsteigenden, nach oben sich verjüngenden scharfrückigen Krümme sich ausspricht. Am Ende des Umschwunges setzt ein großstilisiertes Blatt an, auf dem die

das Innere der Krümme einnehmende Gruppe des guten Hirten mit zwei Schafen zur Seite sich erhebt. Die weißsilbernen Spitzrautenfelder der Knaufwände sind mit hellvioletten muggelig geschliffenen Amethisten in Kabochonfassung mit Filigranreifen besetzt, während die vergoldeten Zwickelfelder mit plastischen Weinträubchen und Ähren belegt sind. Das mittelste enthält, wie auf der Abbildung zu ersehen, das Signum Christi ausgeschnitten in blankem Silber auf vergoldetem Grunde. Die Schmiede-, Guß- und Juwelierarbeit des Hirtenstabes zeigt das Handwerk auf seiner Höhe, was bei den Schöpfungen Wilms, Lehrers für Goldschmiedekunst am Kunstgewerbemuseum, nicht anders zu erwarten ist. Auf die weiteren Einzelheiten, auf das Kreuz und den Ring, müssen wir uns versagen näher einzugehen.

Nicht genug können die Freunde moderner kirchlicher Kunst der Geistlichkeit der Hedwigskirche dafür dankbar sein, daß sie durch ihr Eintreten für die Sache das Zustandekommen dieser Werke auf Berliner Boden ermöglicht hat.



JOSEPH WILM, BERLINER BISCHOFSSTAB. SILBER



NEUES PALAIS, POTSDAM. WESTFRONT

DIE WIEDERHERSTELLUNG DER POTSDAMER SCHLÖSSER

VON

FRITZ RUMPF

Bei der Neuordnung des Staates im Herbst 1918 fiel dem preußischen Finanzministerium die Verwaltung und Erhaltung der Schlösser des früheren Kronbesitzes zu. Dies bedingte erhebliche Kosten, zu deren Bestreitung nicht mehr die königliche Zivilliste zur Verfügung stand. Eine nutzbringende Verwertung der Schlösser zu irgendwelchen wirtschaftlichen Zwecken verbot sich nicht nur aus ideellen und kulturellen Gründen. Ihrer ganzen Anlage nach eignen sie sich weder zu bürgerlichen Wohnungen oder zu Amtsräumen, noch zu gewerblichen Betrieben. Teure Umbauten würden daran nur wenig bessern, aber vieles verderben. Sie würden die Schlösser ihres größten Wertes berauben, ihres Kunstwertes, der sowohl in den Baulichkeiten, als auch in der Einrichtung steckt. Die Kunst ist aber leider nur selten sehr einträglich. Weder ihre Ausübung noch ihr Besitz. Im Berliner Schlosse wurde der Versuch gemacht, die Kunst seiner Ausstattung mit den lehrhaften Aufgaben eines Kunstgewerbemuseums zu verschmelzen. Der Gedanke war sehr naheliegend, sehr verlockend und verheißungsvoll. Er wurde mit großer Sorgfalt, vielem Geschick und zweifelloser Sachkenntnis ausgeführt. Und doch ist die Lösung nicht in allen Fällen glücklich zu nennen. Entweder stören die Ausstellungsgegenstände ihre Umgebung oder umgekehrt. Wenn trotzdem der Besuch des „Schloßmuseums" ein reger ist, so beweist dies nur, daß erstens der größere Teil der Besucher es wohl nur aufsucht, um dagewesen zu sein, daß aber die anderen, die wirklichen Kunstfreunde, auf das Studium des Museums nicht verzichten wollen, obgleich es im Schloß ist, und weil sie die Reize der Raumkunst des Schlosses auch trotz der Füllung mit Museumsstücken noch würdigen zu können hoffen. Und so kann man sich doch wenigstens insofern des Unternehmens freuen, als die reichlich fließenden Eintrittsgelder einen ziemlichen Teil der Unterhaltungskosten des Schlosses, wie des Museums decken.

In Potsdam hat man zur Erzielung beträchtlicher Einnahmen durch den Besuch der Schlösser einen anderen Weg eingeschlagen. Man behielt die üblichen Führungen bei und erhöhte nur etwas die Preise. Von allen preußischen Schlössern war wohl von jeher keines mehr besucht als Sanssouci. Nicht weil man seine künstlerischen Feinheiten so besonders hoch eingeschätzt hätte. An diesen ging und geht heute noch die Mehrzahl derer, die es betreten, ziemlich achtlos vorüber. Seine Anziehungskraft liegt in der Erinnerung an den großen König, die man am deutlichsten ausgeprägt an dem Orte zu finden hofft, der, der allgemeinen Überlieferung nach, dessen Lieblingsaufenthalt und Lieblingsschöpfung war. Es ist zwar sicher, daß Friedrich II. dem Umbau des Potsdamer Stadtschlosses und dem Bau des Neuen Schlosses bei Sanssouci, das heute Neues Palais heißt, nicht weniger Liebe und Sorgfalt zuwandte, als dem kleinen Weinbergschlößchen, und daß er als Wohnort weder das eine noch das andre dauernd bevorzugte, aber für das Volk gehört eben der alte Fritz in erster Linie nach Sanssouci und Sanssouci zu ihm. Wer einmal in Sanssouci ist, der besucht wohl auch das Neue Palais, das als Sterbestätte Kaiser Friedrichs bekannt ist und auch unter Kaiser Wilhelm II. häufig genannt wurde. Das Stadtschloß und das nachfriederizianische Marmorpalais haben weit geringere Anziehungskraft für den großen Fremdenstrom, obgleich sie an Kunstwert nicht minder beachtenswert sind, als die beiden erstgenannten Schlösser. Für die Masse war es eben von jeher die geschichtliche Erinnerung, die nach Potsdam lockte, und darum hat die Zahl seiner Besucher nach dem Kriege so stark zugenommen, daß sich der Andrang kaum bewältigen läßt. Für die Deutschen ist der Fürst, der sie so wenig schmeichelhaft behandelte, heute mehr als je der vorbildliche Held und Staatsmann geworden, an dessen Gedanken sie sich erheben wollen, in diesen Tagen ihrer tiefsten Erniedrigung, und das Ausland, besonders das feindliche, zieht es unwiderstehlich nach den Stätten, an denen der Geist von Potsdam sich entfaltete der ihnen soviel zu schaffen machte, und den sie nun für immer besiegt zu haben glauben. Auf Jahre hinaus würden die Einnahmen aus der Besichtigung der Potsdamer Schlösser auf ihrer gegenwärtigen, für das Finanzministerium so sehr erwünschten Höhe bleiben, auch wenn weiter nichts geschähe, als daß brav Staub gewischt und ausgefegt würde, daß unermüdlich der Kassierer seine Eintrittskarten verkaufte und die Führer ihr Sprüchlein herunterbeteten.

Um so mehr ist es anzuerkennen, daß die neue Verwaltung, seit Beginn ihrer Tätigkeit, bestrebt war, mehr zu leisten als gute Einnahmen zu erzielen, daß sie sich eine Aufgabe stellte, für die vielleicht nur ein verschwindend kleiner Teil der Schloßbesucher Verständnis hat, die sich aber gebieterisch aufdrängt, sobald man bedenkt, daß die Residenz an der Havel nicht nur die Wiege geschichtlicher Großtaten war, sondern auch der Schauplatz des Auslebens fürstlichen Kunstempfindens und Kunstschaffens, worin fast alle Herrscher sich lebhaft, manchmal überschwänglich betätigten und wozu die meisten ebenso viel, einige noch mehr Lust und Begabung zeigten, wie zur Staatskunst. Die von den preußischen Königen an ihrem Lieblingssitz hinterlassenen Kunstwerte kamen ja von jeher auch den Potsdamern und allen, die Potsdam besuchten, zu gut. Aber doch nur unter gewissen Beschränkungen. Wurden schon die Häuser, die Friedrich Wilhelm I. und sein Sohn ihren Untertanen bauten oder zu bauen befahlen, oft mehr nach den Wünschen der Herrscher gestaltet als nach den Bedürfnissen der Bewohner, so war es ganz natürlich, daß bei den eigenen Wohnungen der Könige die persönlichen Wünsche der jeweiligen Besitzer allein maßgebend waren für alle Anordnungen, auch wenn diese den Absichten der Erbauer zuwiderliefen und den Wünschen derer, die in diesen Räumen nicht leben, sondern sie nur bewundern wollten. Selbst wenn hier und da die feine Kunstschöpfung eines Vorfahren entfernt wurde, um einer neuen Platz zu machen, läßt sich dies wohl verstehen. Man will eben „modern" leben, der Geschmack von gestern erschien jederzeit unerträglich und wenn das Moderne nur auch wieder gute Kunst ist, kann man sich wohl damit abfinden, wie beispielsweise mit den Erdmannsdorfischen Gemächern im Stadtschloß und in Sanssouci. Wer will es dem Eigentümer einer Wohnung verdenken, wenn er bei aller Achtung und Verehrung für seine Vorgänger doch den alten Hausrat ergänzt oder ersetzt durch notwendige Neuerungen, die den veränderten Ansprüchen genügen. Auch Überflüssiges mag hinzukommen, das in seinen neuzeitlichen Formen gar nicht zu dem Alten passen will und das man doch nicht missen mag, weil es ein liebes Geschenk, ein Andenken ist. Es ist nur lobenswert, wenn ein sorgsamer Hauswirt seine kostbaren ausgestatteten Prunkräume vor den schädlichen Einflüssen des Lichtes und des Staubes zu schützen sucht, solange sie nicht benutzt werden. Die Heimlichkeit seiner Wohngemächer gibt niemand gern den neugierigen Blicken Unberufener preis. Es können recht unangenehme Folgen daraus entstehen, die um so bedenklicher sind, wenn es sich um hochgestellte Persönlichkeiten handelt. Bei allen Zugeständnissen, die man der Bequemlichkeit, der Vorsicht und dem Gefühl der Schloßbewohner machen kann, schufen diese Zugeständnisse doch Zustände, die ganz unleidlich waren für die Wenigen, die um der Kunst willen in die Schlösser kamen. Neuzeitliche Geräte, die von bester Beschaffenheit und Form waren und ehrlich den Stempel ihres Geburtstages trugen, waren meist erträglich, vorausgesetzt, daß sie eben in den Raum gehörten, in dem sie aufgestellt waren. Tief verstimmend wirkten aber die im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert oft gemachten Versuche, solche Geräte „stilvoll" zu gestalten, das heißt in ihrer Form die Kunst einer um Jahrzehnte, ja um ein Jahrhundert zurückliegenden Zeit vorzutäuschen, in der törichten Meinung, sie dadurch ihrer Umgebung anpassen zu können. Verhängnisvoll wirkten auch die Schonbezüge der Möbel und Wände aus grellrotem, kronengemusterten Kattun. Sie zerstörten vollkommen die feine Farbenstimmung, die so wesentlich ist bei den Innenräumen des achtzehnten Jahrhunderts. Die lebhafteste Vorstellungskraft war nicht imstande, sich aus dem einen aufgedeckten Stuhl, dem einen enthüllten Eckchen der Stofftapete ein Bild der Tonwirkung des unverschleierten Zimmers zu machen. Wie mit Faustschlägen hämmerten die roten Brutalitäten auf die Nerven eines jeden ein, der sich in den Zauber einer feinen Farbenschöpfung einzufühlen suchte. Die Riesenwalzen zusammengerollter Bodenteppiche waren auch ein unübersehbares Hindernis für die Würdigung der

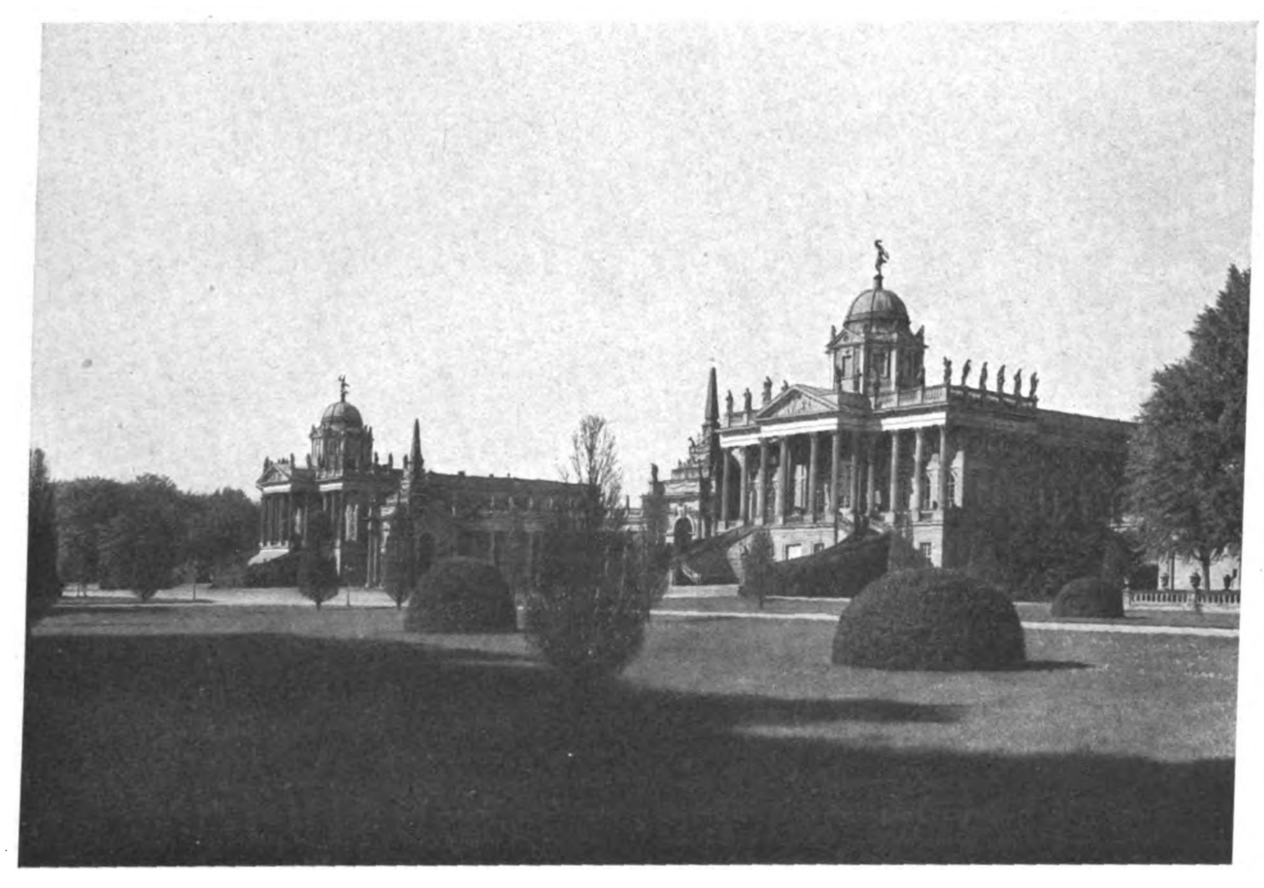
Raumwirkungen und der Feinheiten der eingelegten Fußböden, die sie zwar nicht ganz verdeckten, aber doch genügend, um sie nicht ungetrübt zur Geltung kommen zu lassen. Schließlich wurden durch die Verwendung zu Wohnzwecken vorwiegend im Neuen Palais viele der feinsten Räume völlig der öffentlichen Besichtigung entzogen. Das Finanzministerium war redlich bestrebt, den genannten Übelständen nach Kräften abzuhelfen. Verhältnismäßig schnell und leicht war dies zu erreichen im Stadtschloß, im Marmorpalais und in Sanssouci. Im Stadtschloß allerdings nur unter Beschränkung der Besichtigung auf die Prunkgemächer und die Wohnungen Friedrichs des Großen und seines Vaters. In diesen Räumen konnte fast alles so belassen werden, wie es war. Das Marmorpalais war von jeher mehr ein vornehmes Wohnhaus, als ein Schloß und die Wegräumung der störenden Eingriffe, die es seit dem Jahre 1888 erlitten hatte, war insofern nicht allzu mühsam, als diese zum Glück meist nicht allzu tiefgehend waren. In Sanssouci waren die Veränderungen in den seinerzeit durch Friedrich Wilhelm IV. benutzten Zimmern schon ziemlich einschneidend. Sie waren schon gewissermaßen eingerostet in den siebzig Jahren ihres Bestehens und doch nicht von so starker stilistischer Eigenart, daß man sie unangetastet hätte bestehen lassen können und müssen, wie Erdmannsdorfs Umgestaltung des Sterbezimmers Friedrichs des Großen. Auch sonst war im Laufe der Jahre mancherlei verändert worden in der Einrichtung des Schlößchens, was nicht grade vorteilhaft wirkte und was sich durch guten Geschmack und gewissenhafte Forschung beseitigen und wiederherstellen ließ. Die künstlerische Reinigung von Sanssouci kann heute als nahezu vollendet gelten. Nur der unglückselige sterbende Friedrich stört noch als grobe Geschmacklosigkeit die Weihe eines Raumes, die ohnehin durch einen Umbau schon beeinträchtigt wird, so gut dieser an sich ist. Außer den Arbeiten der künstlerischen Betreuung wurden noch durch den Deutschen Kunstverlag treffliche Führer hergestellt. Seidel schrieb den für das Stadtschloß, Winkler den für Sanssouci und Hetzer den für das Marmorpalais. Mit Hilfe dieser Führer kann jeder ernsthafte Kunstfreund diese Schlösser gebührend würdigen und ist unabhängig von der allzu knappen, meist recht eintönig heruntergebeteten Belehrung der Führer, die sich zwar schon seit Jahren inhaltlich bedeutend gebessert hat gegen früher und doch notgedrungenerweise recht unzureichend ist.

Am zeitraubendsten und schwierigsten war die Erschließung des Neuen Palais für die Forderungen der Kunst. Das scheint befremdlich. Von erheblichen baulichen Veränderungen im Innern blieb das Neue Palais fast ganz verschont. Auch von außen erfuhr es nur die bedauerliche Verunstaltung durch die Balustrade vor der Rampe. Aber fast das ganze Jahr hindurch wohnte Kaiser Wilhelm II. dort und vor ihm sein Vater als Kronprinz. Dadurch kam eine Fülle von Hausrat in das Palais, der nicht hineingehörte und sich ihm um so weniger einfügen wollte, je mehr man bestrebt war, ihn ihm „stilistisch" anzupassen. Andrerseits verschwand eine Menge von Möbeln, Bildern und anderen Kunstgegenständen aus dem Schloß, die hineingehörten, aber den späteren Bewohnern nicht genehm waren. Die Bestimmung einiger Zimmer wurde geändert gegenüber der ursprünglichen Einteilung. Wohn- und Gesellschaftsräume wurden zu Schlafzimmern und umgekehrt. Am meisten hatten die oberen Geschosse unter diesen Umwandlungen zu leiden, aber auch das Erdgeschoß blieb nicht ganz verschont. Es kommt dazu, daß von der kaiserlichen Familie manche Ausstattungsgegenstände ihrer Zimmer beansprucht wurden, alte von jeher zum Schlosse gehörige und neu hinzugekommene. Es war nicht leicht, alles Unbrauchbare auszuscheiden, alles Fehlende zu ergänzen, den alten Zustand wieder herzustellen so gut es ging und wo dies nicht tunlich war, eine Neuordnung zu treffen, die allen künstlerischen Ansprüchen genügte. Dazu kam noch, daß dieses ganze Werk nichts kosten durfte, daß die ganze Arbeit nur mit den sowieso verfügbaren Kräften und mit dem vorhandenen Material geleistet werden mußte. Nicht nur ein eifriges Studium des früheren Zustandes war erforderlich, sondern auch ein Herumstöbern in allen anderen Schlössern der Krongutsverwaltung und in den Depots wohin die alten Bestände zum Teil verbracht waren und wo sich brauchbare Ergänzungen auftreiben ließen. Mit der Bewältigung dieser großen Aufgabe hat sich C. F. Foerster, der auch schon bei der Umgestaltung von Sanssouci stark beteiligt war, ein großes, bleibendes Verdienst erworben. In nächster Zeit werden die sämtlichen künstlerisch wertvollen Räume des Neuen Palais den Besuchern gezeigt werden können und damit wird den Kunstfreunden ein geradezu ideales Museum geboten, ein geschlossenes Bild der Wirkung eines geradezu übersprudelnden einheitlichen Kunstwillens, das einst in der kurzen Zeit von etwa sechs Jahren entstanden ist. Und in diesem großen Museum findet sich noch eine Reihe kleiner Museen, Sonderausstellungen von ganz besonderem Reiz, so zum Beispiel der Pesnesaal, das Zimmer mit den Meisterwerken Chardins, Watteaus, Lancrets usw. und der „Tassenkopf" mit Paters entzückenden Ölskizzen zu Scarrons Roman comique. Die köstlichen Arbeiten der Möbelkünstler Friedrichs II. sind überall an die rechte Stelle gerückt und zur Geltung gebracht, kurz, es ist eine Quelle künstlerischen Genusses geschaffen worden, die nur den einen Fehler hat, daß sie von überwältigender, verwirrender Fülle ist. Nicht nur angenehm, sondern geradezu notwendig ist für jeden, der aus ihr trinken will, die Leitung durch Foersters gut illustrierten Führer*). Freilich gehört auch zum vollen Genuß noch die Möglichkeit einer ruhigen, ungestörten Betrachtung, wie sie leider bei dem schnellen Durchtreiben einer Besucherherde nicht zu erreichen ist. Es wäre gerade für die, denen zu Liebe doch im Grunde genommen alle künstlerischen Anstrengungen in den Potsdamer Schlössern gemacht, von unschätzbarem Wert, wenn ihnen, sei es auch nur an wenigen Tagen im Jahr, die Gelegenheit geboten würde, diese Schlösser einmal so zu durchwandeln, wie ein richtiges Museum. Wie man es fertig bringen soll dann alle die fern zu halten, die gar nicht den Wunsch haben zu genießen, die nur dagewesen sein wollen, das ist allerdings eine Frage, deren Lösung mir äußerst schwierig erscheint.

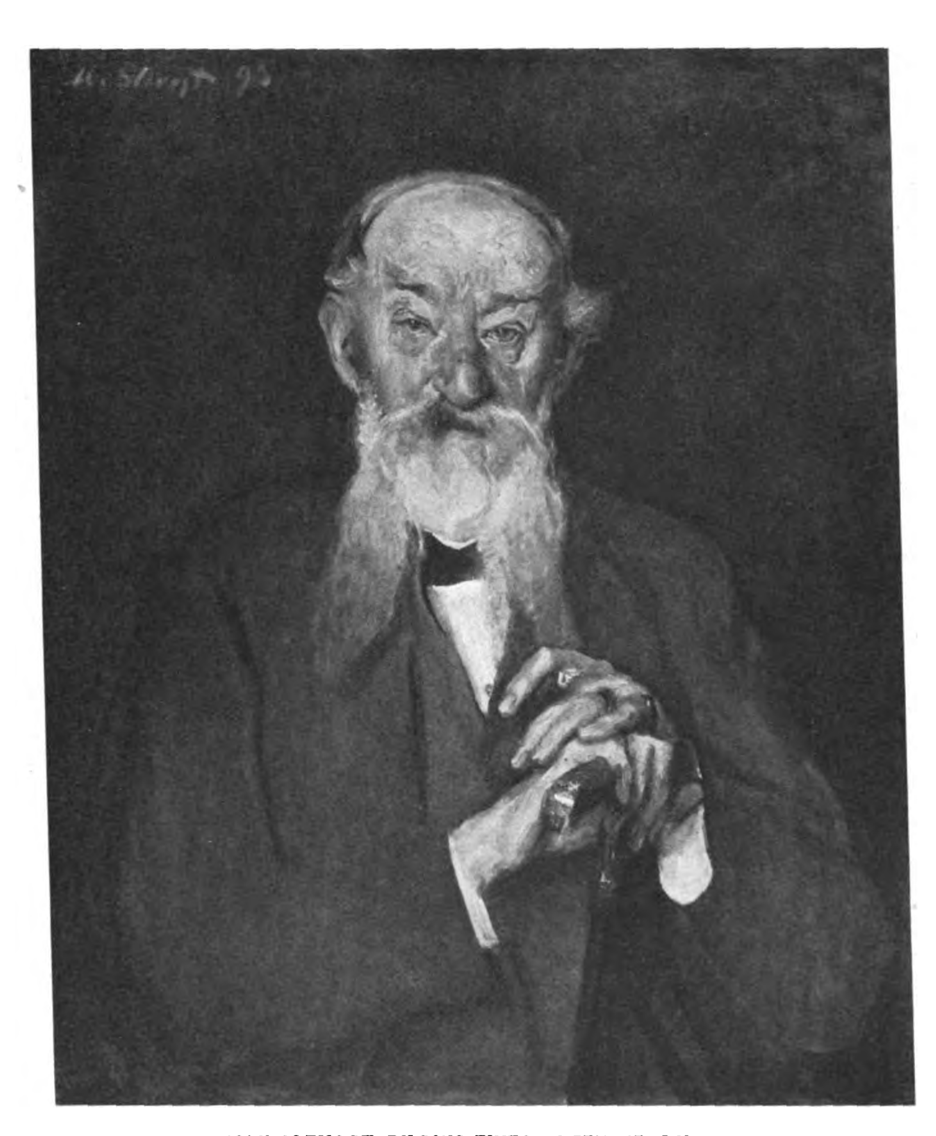
Leichter erfüllbar wäre ein anderer Wunsch aller Kunstfreunde: die Ausdehnung der Arbeit des Ordnens und Säu-

*) Das Neue Palais bei Potsdam von C. F. Foerster. Deutscher Kunstverlag, Berlin.

berns vom Innern des Neuen Schlosses auf dessen nächste Umgebung. Es ward schon die störende Wirkung der neuen Balustrade vor der Schloßrampe erwähnt. Diesem Übel ließe sich abhelfen durch Wiederentfernung des erst seit wenigen Jahrzehnten Bestehenden. Was davon des Aufbewahrens wert ist, könnte an anderer Stelle wieder aufgestellt werden und dort zum Schmuck gereichen statt zu beleidigen. Leider ist ein solches Unternehmen nicht ganz billig und wird daher wohl noch geraume Zeit unterbleiben müssen. Die Verunstaltung durch die Rampe auf der Gartenseite ist aber nicht die einzige, die den äußeren Anblick des Neuen Palais beeinträchtigt. Der Hofseite erging es nicht besser. Nur wurden auf dieser ungehörige Baumgruppen vorgebaut statt ungehöriger Architektur. Friedrich der Große hatte im allgemeinen einen recht guten Geschmack und wußte alles, was er schuf, so anzuordnen, daß jedem Stück sein Recht wurde, daß es zur Geltung kam. Vor und auf den Terrassen von Sanssouci legte er keinen Park an mit hohen Bäumen, sondern einen architektonisch gegliederten, einen französischen Garten. Dafür errichtete er in dem Parkteile von Sanssouci, im Rehgarten, keinerlei selbstgenügsame Architektur, sondern nur leichte Pavillons und die eigenartige Marmorkolonnade, Gebäude, die wie kleine Steinwäldchen in dem Holzwald wirkten. Sind doch die Säulen des chinesischen Häuschens ganz naturalistisch gebildete Palmbäume. Der Ehrenhof des Neuen Palais hinwieder, die Mopke, sollte ein Hof sein und kein Garten. Sie sollte einen ungestörten Wechselblick vom Palais zu den Communs und von diesen zu jenem gewähren. Nur die unselige Gepflogenheit der Neuzeit, auf jedes Fleckchen Bauland, das nicht zu wirtschaftlichen Zwecken dient, irgendwelches Grünzeug zu pflanzen, einerlei ob es im Wege steht oder nicht, nur diese Gepflogenheit kann zu der Beeinträchtigung der Raumwirkung und des Zweckes der Mopke durch Baumbepflanzung geführt haben. Da der entstandene Schaden sich, ohne besondere Ausgaben, auf dem Wege der laufenden gärtnerischen Arbeiten, wieder beheben läßt, ist zu hoffen und zu wünschen, daß die Mopke bald wieder als richtiger Hof zu Ehren kommt.



NEUES PALAIS, POTSDAM, DIE COMMUNS
(AUF DEN RASENFLÄCHEN DIE STILWIDRIGE BEPFLANZUNG)



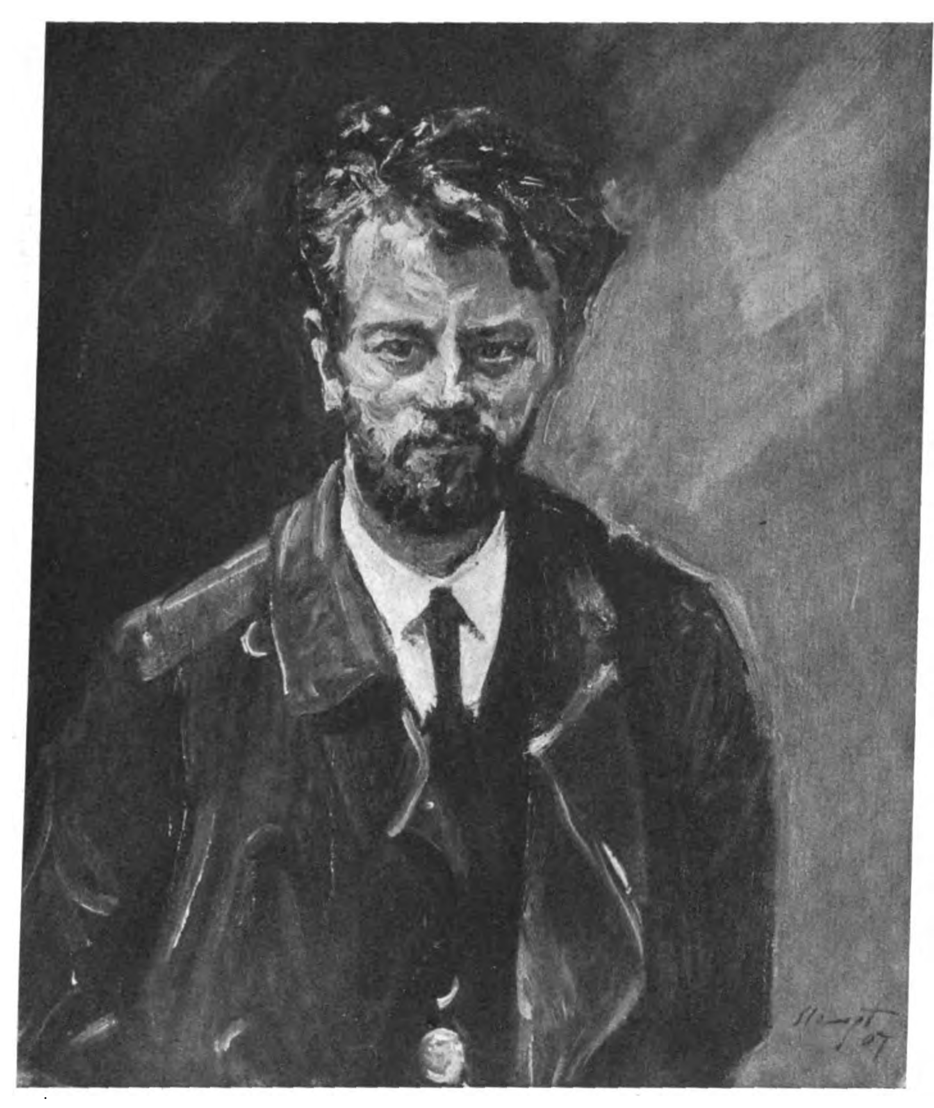
MAX SLEVOGT, BILDNIS EINES ALTEN HERRN. 1895
AUSGESTELLT IN DER GALERIE NICOLAI, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Bei Carl Nicolai in der Victoriastraße sind gegenwärtig zwei Bildnisse von Slevogt ausgestellt, die sich in einer lehrreichen Weise ergänzen, die nicht besser hätten gewählt werden können, wenn die Absicht vorläge, zwei Malperioden Slevogts zu veranschaulichen. Das Bildnis des alten Herrn ist 1895 in München gemalt. Es ist, innerhalb einer großzügigen, das Detail unterordnenden Auffassung, genau durchgeführt. Die Natur ist respektvoll behandelt. Auf die Darstellung der Hände zum Beispiel ist viel Geist und Sorgfalt verwandt worden. Slevogt bewegt sich hier in seiner Periode der geschlossenen Form; soweit sein malerisch lockerer Vortrag es überhaupt zuläßt, ist die Darstellung modellierend, zeichnend, zusammenfassend. In dem zwölf Jahre später in Berlin gemalten Bildnis des Architekten Roll hat sich die Form Slevogts geöffnet. Die Malerei ist mehr handschriftlich, es ist nicht mehr versucht den ganzen Menschen zu geben, sondern den Eindruck eines bestimmten Augenblickes. Der Ausdruck ist momentaner, sprechender, es ist das Naturell des Dargestellten wie mit einem Schlagwort gegeben. Die Arbeitsweise ist eiliger, nervöser, geistreicher; mehr dichterisch, wenn man will. Der Vortrag ist schnell, sicher und glänzend. Das Bildnis von 1895 tritt, je länger man es ansieht, um so mehr in den Rahmen zurück, es ordnet sich anderen Erscheinungen ein; das Bildnis von 1907 scheint aus dem Rahmen hervorzukommen, es



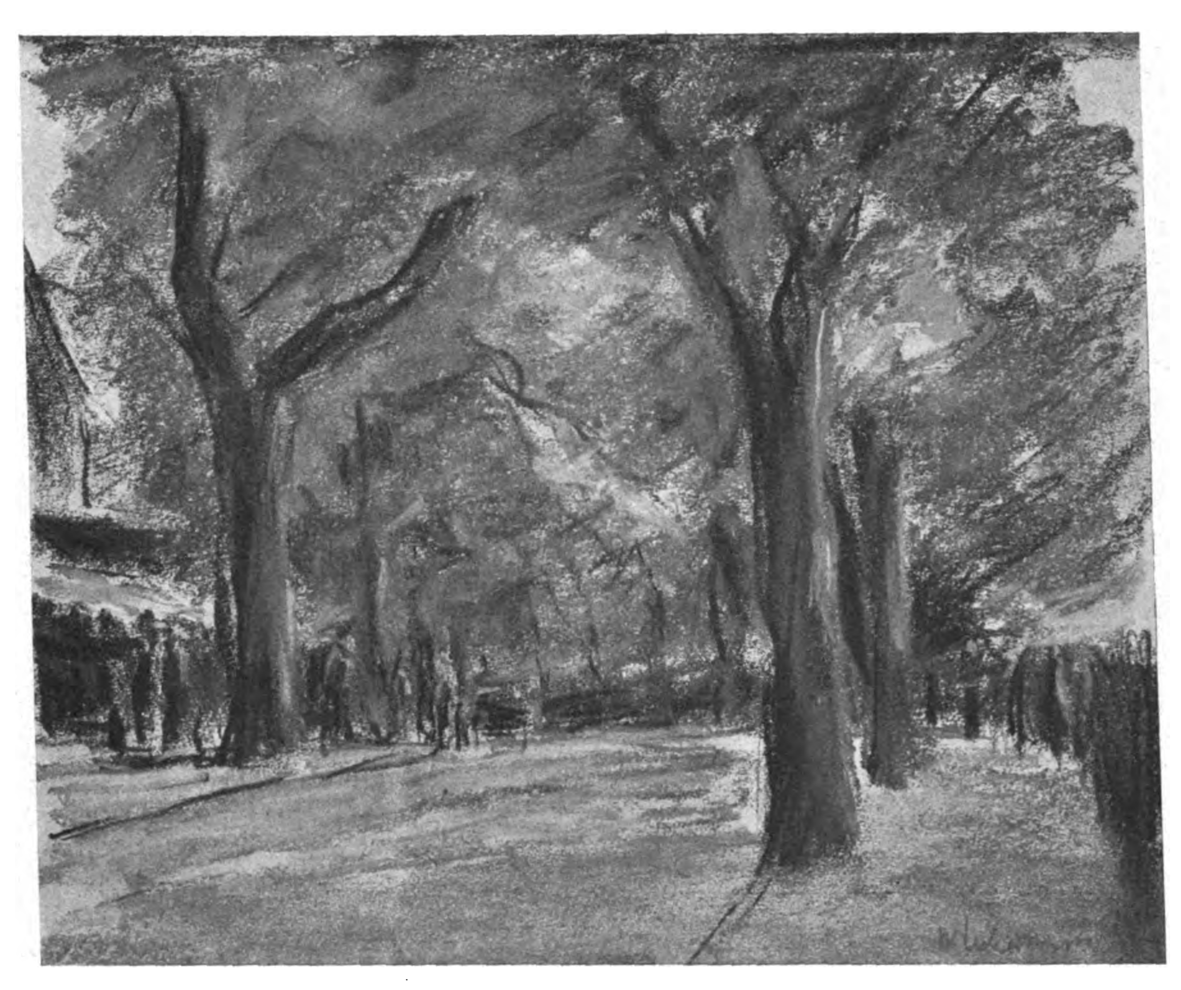
MAX SLEVOGT, BILDNIS DES ARCHITEKTEN ROLL. 1907

AUSGESTELLT IN DER GALERIE NICOLAI, BERLIN

verdrängt die Erscheinungen neben sich und will allein da sein. Jenes schweigt, dieses spricht; dort ruht ein Mensch in sich selbst, hier geht er aus sich heraus. —

Amsler & Ruthardt zeigen Arbeiten von Emil Pottner: Handzeichnungen, Aquarelle, Graphik und neue ornamentale Tierkeramik. Der Künstler war in den letzten Jahren still; daß er nicht müßig war, zeigt diese Ausstellung. Er ist derselbe geblieben: liebenswürdig, solide in allem, was er ergreift, und nie über die Grenzen seines Talentes hinausstrebend. Am freiesten ist er, wenn er im Reich der Vögel weilt. Dort beherrscht er die Erscheinung, sie ist in sein Leben übergegangen, hat das Materielle verloren und ist ganz Form geworden. Und der gute Handwerker in Pottner weiß mit der so gewonnenen Form hauszuhalten. Der Maler stört nicht den Zeichner, und dieser redet dem Graphiker nicht ins Handwerk, und bescheidet sich, wenn der Tierplastiker Kaminverkleidungen, Lampenfüße, Kronleuchter, Blumenbehälter modelliert, sie färbt und glasiert, und aus Ornament und Naturstudie reizende Dekorationen zurechtkomponiert. Pottners Kunst ist nirgends ergründend, aber sie ist auch nie oberflächlich und nur gefällig. Die Arabeske ist mit Natur gesättigt; man glaubt so beim Anschauen der Zeichnungen und farbigen Tonplastiken zu erleben, was der Künstler bei der Arbeit erlebte. Und man überrascht sich dabei, daß man dieses Schaffen (so still vor sich hin) mit einem Gefühl von Sommerglück betrachtet.

In Caspers Kunstsalon (am Kurfürstendamm) war die gute Idee, Pastelle und Aquarelle Liebermanns zu vereinigen, sehr gut verwirklicht worden. In Anbetracht der Schwierigkeit, solche Arbeiten Liebermanns aus Privatbesitz für eine Ausstellung zu erhalten, war das Erreichte ausgezeichnet. Unter den Aquarellen fesselte vor allem die Baumstudie, die hier abgebildet wird und die um 1880 entstanden sein muß. Sie erinnert an Menzel, ist der Freiheit der Auffassung und der Schönheit der Farbe nach aber besser als ähnliche Arbeiten von Menzel. Angesichts



MAX LIEBERMANN, ALLEE IN WANNSEE. PASTELL

AUSGESTELLT IM KUNSTSALON CASPER, BERLIN

dieses Aquarells oder eines Blattes wie dem Meeresstrand mit den badenden Männern in der Brandung (aquarellierte Lithographie) bedauert der Kunstfreund lebhaft, daß Liebermann in der Folge die Aquarellmalerei ganz aufgegeben hat. Die Ursache ist wahrscheinlich, daß der Künstler mit seinen Aquarellen keinen Erfolg gehabt hat. An sich mußte dem Künstler, der doch ein geborener Primamaler ist, das Aquarell in der unmittelbaren Art, wie er es behandelt hat, gut liegen. Vielleicht erleben wir einmal eine Auferstehung. Man kann ohne Gefahr prophezeihen, daß in diesem Fall sehr Merkwürdiges und Wertvolles entstehen würde.

Als Pastellmaler hatte Liebermann gleich Erfolg. Darum hat er diese Technik auch dauernd gepflegt. Die Ölbilder erschienen den Käufern in den neunziger Jahren noch zu unelegant, zu rauh; es wurden die Pastelle vorgezogen, die durch den Charakter des Materials und der Technik etwas Gefälliges bewahren. Infolgedessen ist Liebermanns Oeuvre an Pastellen sehr reich. Die Ausstellung gab einen guten Ausschnitt. Man kann die Masse der Pastelle in zwei Gruppen teilen. In der ersten Gruppe überwiegt die Zeichnung, in der zweiten Gruppe überwiegt ein rein malerischer Kolorismus. Die Gartenbeete aus Wannsee sind Beispiele von Pastellen, die wie gemalt erscheinen; Blätter wie die hier abgebildete Allee in Wannsee oder wie das Konzert sind Beispiele der mehr zeichnerischen Auffassung. Diese letzte Gruppe enthält die wertvollsten Arbeiten, sie zeigt Liebermanns Talent von der stärksten Seite. Bedeutend, interessant und ganz eigentümlich ist Liebermann freilich in fast allen seinen Pastellen. Er genießt auch hier die Vorteile der eiligen, improvisatorischen Primatechnik. Seine Pastelle haben den Zauber des schnellen Wurfs. Dieser Zauber verliert sich selbst nicht ganz in einigen älteren Pastellen größeren Formats, die mehr bildhaften als studienhaften Charakter haben, mehr nach dem Atelier als nach der freien Natur aussehen, und nicht eben sehr gut sind. Man macht vor diesen Blättern aber die Entdeckung, daß es für ein großes Talent gar nicht so leicht ist, etwas Minderwertiges zu machen, ja daß es ihm bis zu gewissen Graden unmöglich ist. Mit den Werken der Zeitgenossen verglichen, sind selbst diese großen Pastelle noch außerordentlich.

Man sieht: die kleine Ausstellung bei Casper gehört zu den anregendsten Veranstaltungen, die in der letzten Zeit in Berlin zu sehen waren.

Der Raum nebenan war dem siebzigjährigen Curt Herr-

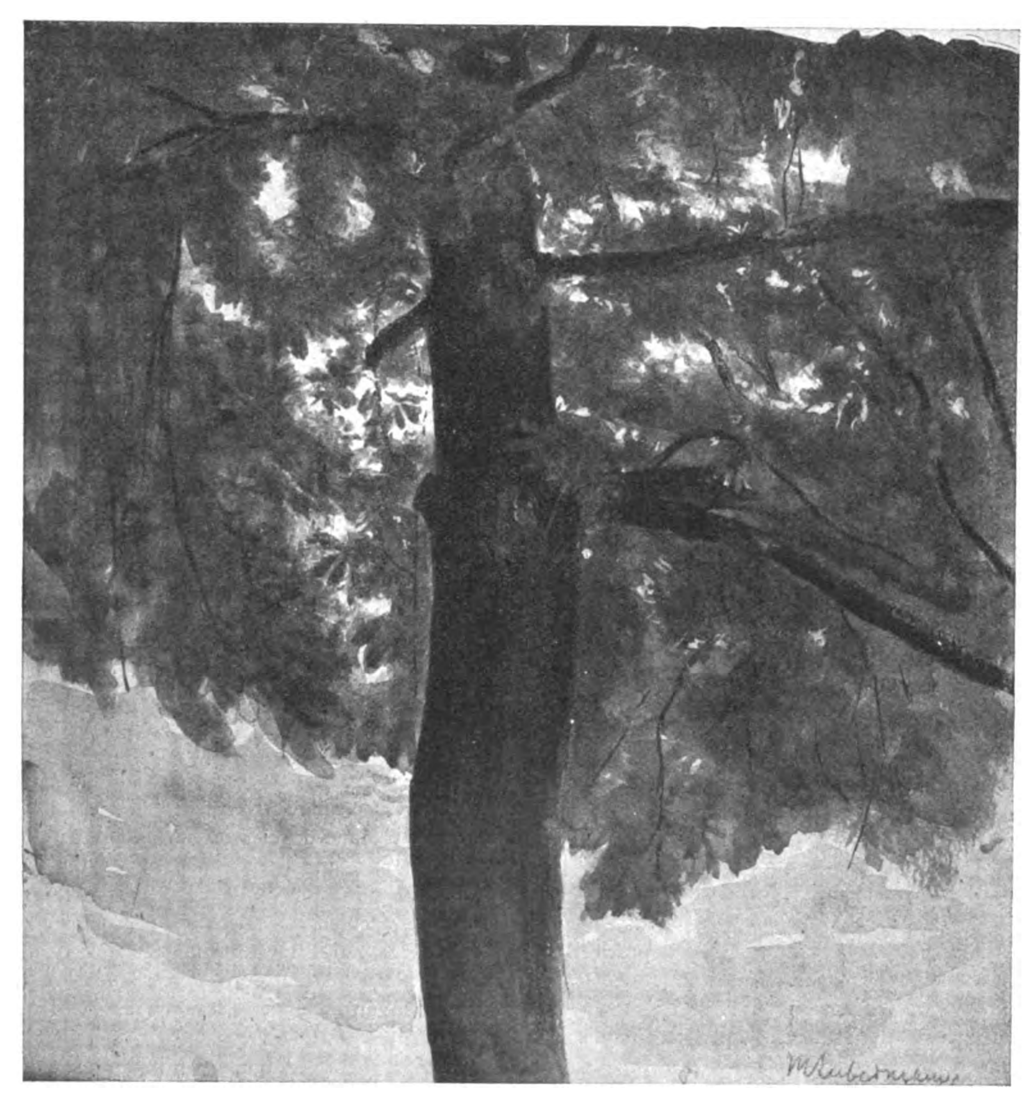
mann gewidmet. Sein ornamentaler Kolorismus ließ einen angenehmen Klang zurück; man erinnert sich nicht sowohl einzelner Blumen- oder Landschaftsbilder, sondern mehr der reich-diskreten Gesamtwirkung.

Die Akademie der Künste veranstaltet auch in diesem Jahre in ihren Räumen am Pariser Platz 4 eine Frühjahrsausstellung, für die freie Einsendungen zugelassen werden. Die Ausstellung, die Werke der Malerei und Plastik umfassen wird, soll Ende April oder Anfang Mai eröffnet werden. Die Werke sind in der Zeit vom 20. März bis 5. April in der Akademie einzuliefern. Über die Aufnahme der freien Einsendungen entscheidet die aus der Ausstellungskommission der Akademie bestehende Jury. Programme und Ausstellungspapiere können vom Pförtner der Akademie, Pariser Platz 4, gegen Erstattung einer Unkostengebühr von 1.50 Mark bezogen werden.

K. Sch.

MÜNCHEN

Das graphische Kabinett von Tannhauser vermittelt gegenwärtig die Kenntnis der reichen Buchillustrierungstätigkeit, die Werner Schmidt in den letzten Jahren entfaltet hat. Der Künstler hat es verstanden, sich einen eignen Stil zu schaffen, ohne je in Manier zu verfallen und ist den besten und sympathischsten Illustratoren zuzuzählen, die wir besitzen. Der Künstler ist ungemein diskret, seine Zurückhaltung ist angeborener Takt. Seine Zeichnungen begleiten unaufdringlich, aber doch eindringlich. Die Zartheit und Dämpfung entspringt keiner Schwäche, sondern ist echter Lyrismus. Auch Leidenschaft weiß Schmidt zu gestalten, doch ist gewissermaßen alles in die Ferne gerückt, ein Schleier vorgezogen. In manchem gemahnt er an Karl Walser, doch ist sein Biedermeiertum noch geistiger, noch musikalischer. Manches verbindet ihn mit Garvani. Die Blätter sind fast immer vom Anbeginn an als Lithographien gedacht, das



MAX LIEBERMANN, BAUMSTUDIE. AQUARELL
AUSGESTELLT IM KUNSTSALON CASPER, BERLIN



MAX LIEBERMANN, FRAU AM MEERESSTRAND. PASTELL
AUSGESTELLT IM KUNSTSALON CASPER, BERLIN

Material wird nie vergewaltigt. Die Aquarelle haben in ihrer Zartheit eine seltsame Verwandtschaft mit Arbeiten von Großmann. Schmidt, der als reiner Impressionist begonnen hat, ist gewiß von manchen radikalen Strömungen der letzten Jahre nicht unberührt geblieben, aber er hat mit großem Geschick nur das wirklich Fruchtbare, wahrhaft Geistige sich zunutze gemacht. Ob man die Blätter zum Götz von Berlichingen (Insel-Verlag), zur Zauberflöte (G. Müller Verlag) nimmt oder die zu Balzacs „Las Marañas" und zu Gautiers „Fortunio" — überall hat man die Empfindung qualitätvoller Arbeit, die alle gestellten Aufgaben glücklich gelöst hat.

A. L. M.

MANNHEIM

Über Weihnachten und Neujahr brachte die Kunsthalle eine Ausstellung, welche die Entwicklung der Kalenderbilder zum Gegenstand hatte. Material lieferten die Bibliotheken in Heidelberg und Karlsruhe, insbesondere Handschriften, Frühdrucke auch die Mannheimer Harmoniebibliothek. Wo es an Originalen fehlte, halfen die Abbildungsbestände der Warburgschen Bücherei und der Kunsthalle selbst aus. Beiträge mehrerer Kunstschulen, einzelner Künstler und Firmen vertraten, wenn auch gottlob nicht „erschöpfend", so doch ausreichend die Gegenwart.

Den Hauptanteil wird der Besucher wohl an den beiden Gruppen des Mittelalters und der Gegenwart genommen haben. Ich weiß nicht, sicherlich läßt man sich die schönen Monatsbilder und Jahreszeiten der Raffael, Peter Candid, Goltzius, Jost Amann, Virgil Solis, Aldegrever und wie sie heißen, bis auf Watteau und W. Hamilton und, will man noch weiter gehen, bis Hans Thoma als ästhetisch wohlerzogener Europäer gern gefallen, aber alle Entwicklungsgeschichte schmeckt heute etwas nach Gewissenserforschung, und wo auch noch das Bildthema sich gleich bleibt, wird man aus einer Not überhaupt nicht herauskommen. Denn angesichts der Tatsachen steht man entwaffnet.

Um kurz zu sein: die Psalterien und Breviarien beherrschen mit den frühen Drucken diesen Boden vollständig. Es ist sichtlich nicht anders: das ptolemäische Weltsystem muß dem Kalenderbild äußerst zuträglich gewesen sein. Bei dieser Feststellung bleibt natürlich der Wert der Einzelleistung als solcher unbehelligt, aber man kann daran zweifeln, ob z. B. ein modernes Gegenstück zu dem Bilderheftlein aus St. Georgen, worin um 1440 ein Salzburger Mönch seine Verse geschrieben, überhaupt den Weg in die Ausstellungsräume gefunden hätte.

Die Gründe liegen offenbar im entgegengesetzten Verhältnis der Künstler zum Inhalt des Kalenders: dort das Ergriffensein vom Werke Gottes, das immer herrlich wie am ersten Tag, hier ein fast spielendes Ergreifen und Herrichten altgewohnter Dinge zu neuem Gebrauch, wobei der glückliche Einfall entscheidet.

Darum ist es gut, daß mittelalterliche Mönche und Künstler der Gegenwart sich auf einem Boden, der zudem im engeren Sinne des Wortes nicht ein „religiöser" genannt werden kann, einmal zusammenfinden mußten. Man entdeckt dabei mit Schmerz, daß alle die scheinbar so rein ästhetischen Fragen der Textgestaltung, der Verzahnung von Buchstaben und Bild usw. in einer Weise schon gelöst waren, wie wir sie erst in langer Arbeit werden begreifen können. Wahrscheinlich ist doch das ptolemäische Weltsystem mit schuld daran.

Alles in allem genommen wird man auch die Leistungen der Lebenden mit Achtung nennen dürfen, wenigstens derer, die sich einstellten. Denn der Kalender von heute ist fürchterlich!

Begreiflicherweise herrscht der Reklamekalender vor. Um ihn mühen sich mit Erfolg die Kunstschulen in Offenbach, Berlin, Kassel, München, Dresden. Ein graziöses Blatt lieferte E. R. Weiß. Weitere Stücke von W. Tiemann, F. P. Glaß, G. Poppe (Karlsruhe), A. Maier (Heidelberg) stellten gute Typen dar.

Hingegen lebte man in der Welt freier Künstlerlaune bei Hans Thomas Schnörkelbildern, den „Schieber"-, Dorf-, Marien- und Damenkalendern der Kölner Kunstschule, dem humorvoll illuminierten Kalenderbuch der Kasselerin Gertrud

Vogt. Der (etwas bissigen) Monatsbilder von George Groß und Josua Gampps ein wenig an Busch gemahnender Illustrationen zu Haldys Bauernregeln nicht zu vergessen! Eine Art für sich bilden Otto Hupps heraldische Kalender.

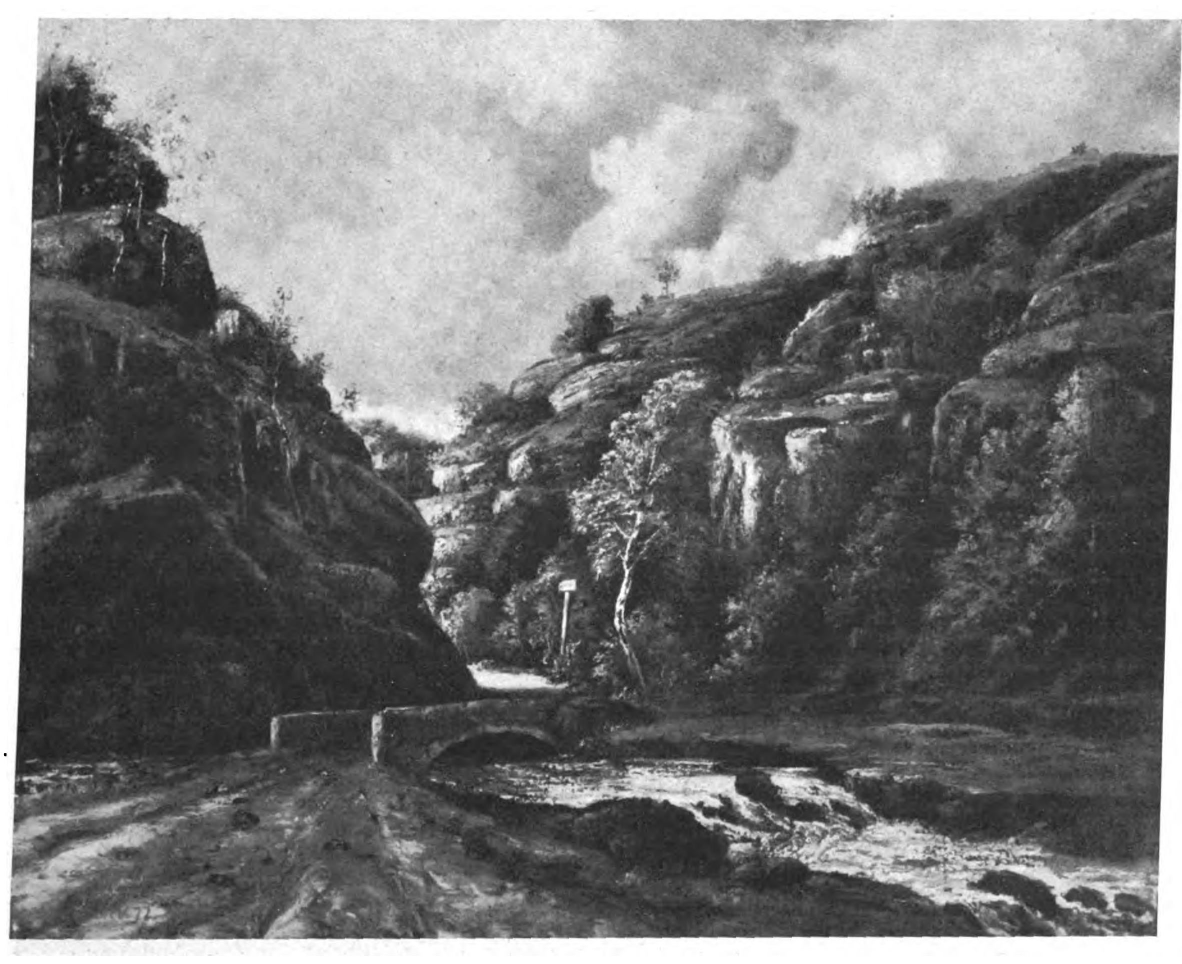
Überall beschritt man hier den Weg ornamentaler Umschreibung weiter. Auf ein engeres Verhältnis zum Kalenderinhalt läßt man sich nicht ein. Eine Ausnahme bildete der Karlsruher Gustav Wolf. Er gestaltet die Kalendertafel selbst in deutlichem Anmerken der kosmischen Rhythmen zu einer geistigen Architektur. Den Bemühungen Wolfs Verwandtes boten Arbeiten der Karlsruher Kunstschule aus der Schnarrenbergerschen Klasse. Historisch gesprochen fühlt der Betrachter hier mittelalterlichen Einfluß auf dem Weg über den Bauernkalender fruchtbar geworden. Ein Beispiel, das nachdenken läßt! L. Moser (Karlsruhe).

BERLIN

Die Arbeitsgemeinschaft für Deutsche Handwerkskultur hat unter Leitung des Reichskunstwarts Dr. Redslob in der Halle der Staatlichen Kunstgewerbeschule eine Ausstellung von Textilien und Töpferwaren eröffnet. Der Zweck der Arbeitsgemeinschaft ist es, alte Handwerkskulturen zu erhalten und ihnen Absatzmöglichkeiten zu verschaffen. Die Absatzmöglichkeiten werden hier in der Ausstellung und auch wohl anderwärts durch eine Handelsgesellschaft für Handwerk und Volkskunst vertreten. Ob das volkswirtschaftlich gut ist, möchte ich sehr bezweifeln, denn die Handelsgesellschaft wird den Vertrieb naturgemäß durch zu hohe Preisstellung erschweren. Ich denke, es ist überhaupt Sache der Arbeitsgemeinschaft dem Handwerker direkt, unabhängig vom Kaufmann, der nicht kontrollierbar ist, zu helfen. Aus dieser sonderbaren Verquickung von ethischer Propaganda und Geschäft erklärt sich manches für den Fachmann was man in der Ausstellung zu sehen bekommt.

Was die Ausstellung als Arrangement und Aufmachung betrifft, so ist sie, abgesehen von dem durch Herrn Bertold Körting besorgten schönen Pflanzenschmuck, schlecht. Die Aufstellung ist mangelhaft und bietet schlechte Bilder dar. Die Verkaufstische, besonders der mit den Textilien, hat etwas vom alten Berliner Mühlendamm.

Die Ausstellung der Töpferwaren zeigt die Erzeugnisse einer Reihe von den besten deutschen Werkstätten nicht, dagegen eine Menge Sachen aus wenig guten Werkstätten. Ich will keine Namen nennen, aber dutzendweise schlechter Nachahmungen früher guter handwerklicher hessischer Tech-



GUSTAVE COURBET, LANDSCHAFT. 1872

AUS EINER AUSSTELLUNG „FRANZÖSISCHER MEISTER DES 19. JAHRHUNDERTS" IN DER GALERIE ERNST ARNOLD, DRESDEN



DE VLAMINCK, DORFKIRCHE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

wiederholenden einfarbigen Glasuren der Ausstellung sind fast ohne Ausnahme langweilig Mit all diesen Väschen, Töpfchen, Näpfchen und Figürchen ist kein großer Absatz zu erzielen, sie sind mehr oder minder recht entbehrliche und volkswirtschaftlich unverständliche Dinge. Es ist meiner Ansicht nach aber falsch, von so hoher Warte aus diese Werkstätten aus ihrer Ruhe aufzuscheuchen und unter so schiefer Beleuchtung zu propagieren, um ihnen vielleicht zu einem augenblicklichen Erfolg zu verhelfen, der nur zu einer Überschätzung ihrer recht mäßigen Leistungen führen kann und eines Rückschlages sicher gewärtig sein muß.

Mit den Textilien steht es noch schlechter, da ist qualitativ gutes überhaupt nicht da und künstlerisch sehr unzulängliches, abgesehen von ein paar alten, falsch angewendeten Druckmodellen. Fleckerlteppiche haben wir zu Großmutterszeiten und auch jetzt noch aus den natürlichen Stoffabfällen des Haushaltes, das Meter für höchstens eine Mark, gehabt. Jetzt kosten sie das sechsfache, die Stoffreste sind mit Anilinfarben eingefärbt, was kaum die Mühe für den billigen Zweck lohnt, aber es gibt auch in dieser Art bessere Erzeugnisse, die die Arbeitsgemeinschaft nicht zu kennen scheint. Aus den sehr schlechten Baumwollstoffen und Blaudrucken, die die Industrie ebenso, aber auch besser auf den Markt bringt, hat man Kostüme ausgestellt, von der Volkskunst auf die modische Note erhoben, das sind recht böse Leistungen. Eine recht nett arrangierte Vitrine zeigt Wolljumper in loser Webart, aber von ausgesuchter Häßlichkeit. Wenn einiges von diesen Dingen zugrunde gehen würde, sollte man darüber nicht traurig sein.

Warum wagt sich der Herr Reichskunstwart auf Gebiete, die er nicht beherrscht? Außer einer schönen Rede bei Eröffnungen solcher Ausstellungen, kommt dabei nichts heraus. R. L. F. Schulz.

niken, bayerische spielerische Entgleisungen, snobistisch keramische Witzchen, ganz miserable Delftimitationen, Renée Sintenispferdchen, übrigens der große Schlager, verfehlte Nachahmungen des fehlenden Keramikers Paul Dreßler und vieles andere beleidigen den Fachmann. Der Witz einer vorbildlichen und erzieherischen Ausstellung besteht darin, daß der Unternehmer, hier Dr. Redslob, das Gebiet kennt und alles heranholt was erreichbar ist, und es ist erreichbar, wenn man keine Mühe scheut, es sei denn, daß manche Betriebe kein Vertrauen mehr zu der Arbeitsgemeinschaft haben, was nach den wiederholt verfehlten Ausstellungen gelegentlich der Leipziger Mustermessen kein Wunder wäre. Der Hauptwert einer erzieherischen Ausstellung liegt darin, daß alles Schlechte fehlt, sonst kann sich der Laie kein Urteil bilden und der Fachmann zuckt die Achseln über die Hilflosigkeit und Oberflächlichkeit.

Was den Scherben der ausgestellten Erzeugnisse anbetrifft, so ist derselbe fast durchweg schlecht und entbehrt daher die Vorbedingung für jeden Gebrauchsgegenstand. Die Erzeugnisse sind ja auch meist nur für den ortsüblichen Gebrauch gedacht und haben nie einen größeren Markt beherrscht. Ich will nicht leugnen, daß einzelne Stücke schöne Glasuren und besonders durch Fehlbrände Reize bekommen haben, aber das sind leider böse oder gute Eigenschaften keramischer Erzeugnisse, worüber man sich bei Erhalt der Ware nach aufgegebenen Bestellungen ärgern oder freuen wird. Es genügt wirklich, wenn man gelegentlich des Besuches einer schönen Gegend in Deutschland bei einem ortsansässigen Töpfer oder in einer Handlung ein schönes Stück dieser Dinge erobert. Die sicher zu

ZU DEM THEMA: DEUTSCHE PROPAGANDA UND DEUTSCHE KUNST

Nach Beendigung des Ruhrkampfes ist eine kurze Betrachtung über unsere Propagandatätigkeit am Platze, soweit dabei künstlerische Gesichtspunkte in Frage kommen. Die politische Seite der Sache wird damit natürlich in keiner Weise berührt. Unter allen Einsichtigen kann nur eine Stimme darüber sein, daß die künstlerischen Leistungen unserer Ruhrpropaganda durchgängig noch unter dem schon wenig hohen Niveau unserer künstlerischen Werbetätigkeit während des



DE VLAMINCK, DAS HAUS AM WEIHER
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Krieges geblieben sind. Unter den Aufrufen, Plakaten, Werbeschriften, Denkblättern und Medaillen läßt sich eigentlich nichts von besonderer künstlerischer Qualität nennen. Die bald wehleidig, bald gekränkt dreinblickenden Köpfe, die gegen sich selbst wütenden nackten Preisringer und prometheischen Athleten konnten unmöglich auf das Gemüt der breiten Volksschichten erwärmend und begeisternd wirken. Menschen von feinerem Geschmack mußten dadurch geradezu abgestoßen werden. Vor allem aber sind, wie aus zahlreichen Äußerungen hervorgeht, die Deutschen im Auslande und unsere Freunde unter den Ausländern von dieser Art unserer Propaganda peinlich berührt worden. Auf den Gang der großen Ereignisse haben solche Dinge gewiß keinen Einfluß: allein man darf nicht vergessen, daß die scharfsichtige gegnerische Kulturpropaganda solche unglücklichen Erzeugnisse aufgreift und als „Dokumente deutschen Ungeschmacks" auszunutzen versteht. Den Gipfel der Verirrung bezeichnete vielleicht ein vor länger als Jahresfrist anläßlich der Nordmarktage in Flensburg herausgegebenes Plakat, aus dessen sinnlosem Liniengewirr nach langer Mühe ein auf zwei Beinen wandelnder Kopf — es kann auch etwas anderes gewesen sein — erkannt wurde. Die Flensburger Kaufmannschaft lehnte einmütig in gesundem Instinkt die Aufhängung dieses Werbeblatts in ihren Schaufenstern ab. Einer der Vorkämpfer der deutschen Sache in Schleswig, Landesbaurat Dr. Wilhelm Jaenecke, hat in einem weithin vernehmbaren Protest auf die Nachteile hingewiesen, die durch derartige Fehlgriffe dem um sein Dasein ringenden Deutschtum unserer Nordmarken erwachsen. Denn die in Kulturfragen feinhörigen Dänen machen sich solche Schlappen weidlich zu nutze.

Man vergleiche die Kriegsplakate der Engländer, der Franzosen und der Amerikaner mit unseren Schöpfungen in dieser Gattung, muß man da nicht fragen: warum stehen wir so weit dahinter zurück? Ist das nötig, da seit langem in München und Stuttgart und seit kurzem auch in Berlin eine glänzend entwickelte Plakatkunst blüht, die der unserer ehemaligen Gegner ruhig das Wasser reichen kann. Wer gibt diese inhaltlosen, ohne Beziehung zum Zweck stehenden Vorwürfe an, diese Schmachtköpfe, diese sentimentalen Leichtathleten und Schwergewichte? Bietet nicht die Ruhr an sich der großartigen und ergreifenden Motive genug, die ohne weiteres künstlerisch und in großen Formen und leuchtenden Farben aufgefaßt von gewaltiger Schlagkraft sind? Zwischen Dortmund, Essen und Bochum und weiter bis nach Duisburg ein nicht endenwollender Wald rauchender Schlote, eiserner Fördertürme, Kohlenwäschen und Schlackenhalden, in der Nacht durch die Flammen der Hochöfen und die tausenden Lichter elektrischer Lampen erhellt? Haben die auf diesem Boden urältesten Deutschtums in harter Arbeit ihr Tagewerk vollbringenden Menschen, die Ingenieure, Bergleute, Fabrikarbeiter, Fabrikanten und Bauern irgend etwas mit den wehleidigen Köpfen und renomistischen Meisterschwimmern auf den Plakaten der Ruhrpropaganda gemein? Welche Fülle monumentaler künstlerischer Gedanken ließe sich nicht erst für die Rheinpropaganda finden!

Auf die Ursachen dieser bedauerlichen und völlig unnötigen Erscheinungen einzugehen, ist hier nicht der Ort. Wir sprechen gewiß im Namen aller gebildeten Deutschen, wenn wir mit dem Wunsche schließen: daß in zukünftigen Fällen ein glücklicherer Stern über der deutschen Propaganda walten möge.

Herm. Schmitz.

DIE STAATLICHE PORZELLANMANUFAKTUR BERLIN

ODER

DER STIER IM PORZELLANLADEN

VON

RICHARD L. F. SCHULZ

Von verschiedenen Seiten werde ich im Interesse preußischer Staatsbürger aufgefordert, zu diesem Thema Stellung zu nehmen. Ich bin nicht Schriftsteller, aber ich kenne den Stoff aus eigener Anschauung und jahrelanger Zusammenarbeit mit der Manufaktur; darum glaube ich befähigt zu sein, über Zustände in der Manufaktur zu sprechen, für die die öffentliche Meinung schon längst Interesse hätte zeigen müssen. Was geht in der Manufaktur vor?

Nachdem lange Zeit nur Gerüchte umliefen, hat die der Manufaktur vorgesetzte Behörde den Schriftsteller Lothar Brieger instruiert und durch ihn einen Versuchsballon in Gestalt eines Artikels in der Vossischen Zeitung am 24. Januar aufsteigen lassen: „Die Manufaktur soll in eine Aktiengesellschaft umgewandelt werden, deren Aktien selbstverständlich im Besitz des Staates bleiben sollen".

Auf diesen Gedanken ist das Handelsministerium, dem die Manufaktur leider untersteht, aus mir sehr erklärlichen Gründen gekommen. Vor einiger Zeit sind Versuche des Geheimen Kommerzienrats Dr. h. c. Philipp Rosenthal, sich in Besitz der Manufaktur zu setzen, abgeschlagen worden. Ob Herrn Rosenthal dazu sein eigener Scharfblick über die in der Manufaktur herrschenden korrumpierten Zustände oder die Ratlosigkeit des Handelsministerirms veranlaßt haben, mag dahin gestellt bleiben. Rosenthals Absicht hat sich jedenfalls so ausgewirkt, daß ein abgelegter Direktor aus den Rosenthalschen Betrieben jetzt der Mann des Handelsministeriums ist, der den Wandel in der Manufaktur vollziehen soll.

Rosenthalsche Erfolge und Ziele sind es, das geht auch aus dem Briegerschen Artikel hervor, die für unsere Manufaktur vorbildlich werden sollen. Es ist nötig, daß man sich mit diesen Erfolgen der Manufaktur Rosenthal etwas näher beschäftigt.

An der Ecke der Linné- und Bellevuestraße hat sie einen Laden, in dem Erzeugnisse ihrer verschiedenen bayrischen Fabriken Porzellanorgien feiern. In jeder größeren Stadt Deutschlands befindet sich entweder eine eigene Filiale oder eine Firma der Porzellanbranche, die Rosenthal-Porzellan im großen Maßstabe führen muß. Die größte Sehenswürdigkeit Baden-Badens ist der Rosenthalsche Porzellanpavillon. Mündliche und schriftliche Reklame sorgt dafür, daß es das höchst erstrebenswerteste Ziel deutscher Heimkultur ist, eine Vitrine mit Rosenthal-Porzellan zu besitzen. Auf der Leipziger Messe verkündet Rosenthal im öffentlichen Vortrag: „Die deutsche keramische Industrie müsse durch Anpassung an den Geschmack des überseeischen Publikums ihre Abnehmerschaft weitern, ihre Rentabilität steigern".

Selbstverständlich ist es das gute Recht dieser Firma, ihre Erzeugnisse mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln auf den Markt zu bringen. Wenn man aber dieselben Allüren mit dem neuen Direktor, den man bei Nacht und Nebel eingesetzt hat, in die Manufaktur einführen will, sollte man doch mehr Achtung vor den Gefühlen haben, die dem Staatsbürger bei einem solchen Vorgehen kommen.

Man braucht den früheren Direktoren keine Träne nachzuweinen. Sie haben nur aus Unfähigkeit schlecht gewirtschaftet; jetzt aber scheint System in die Sache zu kommen. Das Ziel scheint zu sein, die Manufaktur in Grund und Boden zu wirtschaften, um sie dann für einen in naher Perspektive liegenden Zweck reif zu machen. Da ist zum Beispiel als erstes Dokument des Verfalls der schöne Laden in der Leipziger Straße zu nennen. Der Vorgänger des jetzigen Direktors hat die sechs Schaufenster in seiner Verständnislosigkeit einem Architekten zur besseren Ausgestaltung überliefert. Dabei ist er einem jener Architekten in die Hände gefallen, die sich nie in den Dienst einer Sache stellen können, sondern deren Leistungen gesehen werden müssen, wenn sie auch noch so schwach sind. Er hat sechs Kasperletheater geschaffen mit unmotivierten Holzschnitzereien und neckischen Vitrinchen. Innen hat man den Keller mit den schönen Weißporzellanen und einen großen Teil des Parterregeschosses den Ausstellungsräumen entzogen. Um diesen Fehler zu korrigieren, zieht man Arm in Arm mit den Staatlichen Manufakturen Meißen und Nymphenburg in das Antiquitätenhaus Wertheim in der Bellevuestraße, neben Philipp Rosenthal.

So feiert Wertheim, den alle drei Manufakturen früher boykottiert hatten, einen wirtschaftlichen Sieg, indem man ihm riesige Kommissionslager hinlegt. Lange wird diese Ehe nicht dauern, aber am schlechtesten wird Berlin dabei fortkommen, denn neben Nymphenburg und Meißen kann Berlin mit seinen schlechten Leistungen nicht aufkommen. Der Vergleich aber wird herausgefordert. Es ist mir unverständlich, wie man eine so gute Position in einem der besten Läden Berlins aufgeben und sich einer so gefahrvollen Vertretung anvertrauen kann.

Sehen wir uns aber die Erzeugnisse der Manufaktur im Laden selber an. Da erfreut uns nur sehr weniges; die Geschmacklosigkeiten überwiegen. Schlechte weiße und bemalte moderne Plastiken, Porzellantafeln mit nichtssagenden Gebirgslandschaften, Unterglasurmalerei à la Kopenhagen, gute alte und schlechte neue Vasenformen mit technisch gut gemalten, künstlerisch geschmacklosen Dekoren, elektrische Tischlampen mit häßlichen plunderigen Seidenschirmen und miserablen Metallfassungen, wie man sie nur in den schlechtesten Lagern der Ritterstraße sehen kann. Porzellanuhrgehäuse mit primitiven Weckeruhren. Jeder Diener, Beamte oder Kaufmann der Manufaktur macht sich lustig über die Unfähigkeit ihrer kaufmännischen und künstlerischen Direktoren. Man sieht deutlich, daß hier der kluge urteilsfähige Geist eines starken zielsicheren Willens fehlt, der noch heute aus der Saat einer glanzvollen Vergangenheit mit leichter Mühe die schönsten Früchte ernten könnte.



In der Manufaktur befindet sich ein kleines Büchlein, das Friedrich der Große mit rührenden Bemerkungen versehen hat, wenn ihm die Geschäftsberichte vorgelegt wurden und wenn Überschüsse an seine Schatulle abzuführen waren; er überwachte seine Manufaktur und wollte Erfolge sehen.

In dem letzten Vierteljahrhundert hatte der Kaiser keinen glücklichen Einfluß auf die Entwicklung der Manufaktur und der geschmacklich gebildete Bürger entzog ihr sein Interesse, es entstanden viele Scheußlichkeiten. Heute aber, wo diese Hemmungen fehlen, ist es fast noch schlechter mit der Manufaktur bestellt. Es ist der Leitung nicht einmal gelungen, ein wirtschaftlich finanziell günstiges Resultat zu erzielen, was doch den kleinsten kaufmännischen Intelligenzen in der Nachkriegszeit möglich war. Seit 1914 arbeitet die Manufaktur mit einer Unterbilanz.

Die schönen alten Geschirre der Manufaktur, die besten der Welt, werden erst jetzt wieder geliefert, sie wurden vor einiger Zeit zu Preisen verschleudert, daß sich einige Kriegsgewinnler auf Jahre hinaus mit Geschirren versehen haben. Man lieferte sie aber eine Zeitlang nicht, weil man die Maler der Manufaktur beschäftigen mußte, man verzichtete auf ein sicheres Geschäft, um schlechte Dekore auf Porzellan zu malen. Leider verläppert sich die gesamte deutsche Porzellanindustrie in einer kunstgewerblichen Tändelei, die absolut entbehrlich ist, und wenn erst einmal die Grenzen für die fremden Erzeugnisse geöffnet sein werden, was ich im Interesse der gesunden Entwicklung des Handels wünschte, wird man einsehen, wie unser Handwerk und unsere Industrie die nötigsten Dinge des täglichen Lebens vernachlässigt haben.

Wenn man jetzt Meid und Lederer als Mitarbeiter heranziehen will, so kann man darin nur eine Urteilslosigkeit des künstlerischen Direktors der Manufaktur erblicken. Soll Meid Vorbilder malen, die nachher verkitscht in vielen Exemplaren Verbreitung finden oder Originale? Wie soll man sie bewerten und rettet ein solcher Namenkult die Manufaktur? Noch grotesker ist die Aufforderung Lederers. Er ist einer unserer besten Plastiker, aber Porzellanfiguren von ihm? Mir graust! Ich nehme an, daß beide Künstler erstaunt über die Zumutung gewesen sind. Künstler wie Wackerle und Scheurich hätte man halten sollen, mit beiden ist man nicht über schüchterne Versuche hinausgekommen, während mit dem ersten Nymphenburg, mit dem letzten Meißen sehr beachtenswerte Erfolge erzielt hat. Figürliche Darstellungen sind fast immer gefährlich, wenn man nicht mit dem schlechten Geschmack und den niederen Instinkten des Publikums spekulieren will, wie das viele thüringische, bayrische und andere Porzellanfabriken tun.

Ich unterschätze aus eigenen Erfahrungen nicht die Schwierigkeiten, einen Betrieb auf einer geschmacklichen Höhe zu halten, ohne Konzessionen an das Publikum zu machen und sich nicht durch Erfolge minderwertiger Konkurrenz in seinen Zielen beirren zu lassen. Leider hat das die Manufaktur in den letzten Jahren getan und ist auf dem gefährlichen Wege, es in Zukunft noch mehr zu tun. Das Rosenthalsche Experiment, auf das sich das Handelsministerium sehr viel einzubilden scheint, ist auf die Manufaktur nicht ohne weiteres anzuwenden. Hier liegen die Verhältnisse doch ganz anders und der preußische Staatsbürger hat ein Recht darauf, daß die ethischen Werte der von dem großen König gegründeten Manufaktur erhalten werden. Die Manufaktur soll eine Aktiengesellschaft werden, deren Aktien „selbstverständlich" im Besitz des Staates bleiben sollen. Nehmen Sie es nicht übel, Herr Handelsminister, das ist eine Bauernfängerei und Sie begeben sich in eine sehr üble Lage, indem Sie Tor und Tür für allerlei Gedankengänge öffnen, deren man schon recht bösartige zu hören bekommen hat. Was tut Ihr Nachfolger mit den Aktien, wenn das Unternehmen heruntergewirtschaftet wird, was ohne allen Zweifel geschieht? Dann kommen die Aktien in die Hände der Maulwürfe, die bereits am Werke sind und wir sind eine der wenigen Blüten unseres kulturarmen Landes beraubt.

Wenn man nach einer Periode des sichtlichen Verfalls sich danach sehnt, die Manufaktur wieder in Schwung zu bringen, so ist das verständlich, um so mehr, als man die Ursachen der Verlotterung kennt und diese nur zu beseitigen brauchte. Warum nimmt sich das Kultusministerium nicht dieser Angelegenheit an? Hier sind nicht nur Handelsinteresse, sondern solche der Kultur von höchstem Werte zu vertreten. Es interessiert uns gar nicht, daß die Tschechoslowaken unser Porzellan kaufen, bei dem Hochstand ihrer eigenen Porzellanindustrie kann dieser Erfolg nur auf einen Kalkulationsfehler in der Preisbildung beruhen. Vor der recht bedenklichen Propaganda in Verbindung mit Thees möchte ich dringend warnen, bevor man es noch nicht einmal fertig gebracht hat, im eigenen Haus ein erfreuliches Bild zu schaffen.

Wie man das machen sollte, darüber möchte ich mich später einmal positiv äußern, weil meine Ausführungen sonst zu lang werden und heute nur den Zweck haben sollen, Kreise mobil zu machen, denen das Bestehen der Staatlichen Manufaktur Berlin, als Gewissen der deutschen Porzellanindustrie, am Herzen liegt. Friedrich der Große hat uns die Manufaktur als ein Vermächtnis hinterlassen und weil wir heute als Republikaner noch ein größeres unbeschränkteres Recht darauf haben, müssen wir es der Mühe wert erachten, für die Erhaltung der Manufaktur als unsern eignen Besitz zu kämpfen, damit er nicht der Raub einer Clique wird.



EMIL POTTNER, HAFEN. FARBIGE ZEICHNUNG
AUSGESTELLT BEI AMSLER & RUTHARDT, BERLIN



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Auktion von Graphik und Handzeichnungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts bei Paul Graupe am 25. und 26. Januar 1924.

Diese Auktion, zu der, wie man es bei Graupe gewohnt ist, ein sehr sorgfältig und gewissenhaft gearbeiteter Katalog vorlag, wurde mit Spannung erwartet, da man seit eingetretener Stabilisierung unserer Währung einen durch Angebot und Nachfrage erzielten Wertmaßstab für dieses Gebiet des Kunsthandels dringend herbeisehnte. Denn wenn auch die ernsthaft interessierten und erfahrenen Käufer und Sammler die Preise der Vorkriegszeit mit erlebt hatten und nicht, wie die Kriegskäufer zu tun pflegten, jeden Preis, ob er auch noch so hoch war, für billig erklärten — es ist seit der Vorkriegszeit doch immerhin ein ganzes Jahrzehnt vergangen und zwar ein Jahrzehnt, das die Verhältnisse auf dem Kunstmarkt mehrfach schwer erschüttert hat. Das Bestreben gewisser Kreise, während des Krieges und der Nachkriegszeit das entwertete Geld zu verachten und um jeden Preis in „Ware" anzulegen, zeitigte ungesunde Verhältnisse, ungesund deswegen, weil noch bis vor ganz kurzem, ja bis heute, im verarmten Deutschland höhere Preise für Kunst bezahlt werden, als in dem nicht im gleichen Maße verarmten Ausland.

Diese Auktion hat gezeigt, daß wir zwar wieder klein anfangen müssen, sozusagen wieder von vorn anfangen müssen, daß aber andererseits für wirklich gute Kunst ein Kreis vernünftiger Sammler und Interessenten noch vorhanden oder neu entstanden ist. Das Publikum der Versteigerung machte einen sympathischeren Eindruck als die oft recht wahllos zusammengeströmte Käuferschar, die in den Jahren 1919—1922 die Auktionssäle zu füllen pflegten. Händler, die man kannte, Sammler, die man ebenfalls kannte und auch einige Museen waren in der Lage, schöne Erwerbungen zu machen.

Was die Preise im einzelnen angeht, so halten wir uns für die Beurteilung am besten an die drei lebenden großen Meister der deutschen Graphik: Corinth, Liebermann und Slevogt. Sehr bedeutende Zeichnungen von ihnen waren nicht angeboten, sondern im wesentlichen Kleinigkeiten, und so konnte zum Beispiel ein Aquarell von Corinth vom Jahre 1922 (32 : 50 cm groß) mit Mark 360.—, da es sich um kein bedeutendes Blatt handelte, als angemessen erscheinen. Vielleicht aber hat dieser immerhin niedrige Preis doch künftig seine Rückwirkung auch auf die Preise der ausgeführten guten Aquarelle aus der letzten Schaffensperiode des Meisters, die mit durchschnittlich Mark 2000.—, wie sie im Handel noch vor kurzem gefordert wurden, doch wohl als übertrieben gelten können. Eine Kreidezeichnung von Liebermann „Feldarbeiter" (29 : 22 cm) war

ebenfalls mit Mark 390.— nicht teuer, wie auch einige, teils frühe, Gelegenheitsarbeiten von Slevogt, die zwischen 200—250 Mark zugeschlagen wurden. Aquarelle von George Grosz brachten immerhin 100—170 Mark, ein Aquarell von Rudolf Großmann schien mit Mark 40.— billig, in einem Augenblick, wo ein Aquarell von Heckel mit Mark 200.— bezahlt wurde.

Die Preise für gedruckte Graphik sind in noch stärkerem Maße ein Wertmesser, da es sich hier ja um größeres Angebot handelt und um Dinge, für welche die Schätzung fester steht, als für die im Einzelfall an Qualität doch sehr verschiedenen Zeichnungen. Bei Corinth brachten Auflagedrucke (natürlich signiert) durchschnittlich 40—60 Mark, einzelne Blätter konnte man noch billiger erwerben. Signierte Auflagedrucke von Liebermann brachten 80—150 Mark, Probedrucke und Korrekturdrucke kosteten 200—650 Mark. Seltenheiten kosteten 300—700 Mark, aber auch einzelne Auflagedrucke über 200 Mark. Die Preise für Slevogt hielten sich ungefähr auf gleicher Höhe.

Mit Spannung wurden die Preise für Radierungen von Eduard Manet erwartet. Sie kamen nur in wenigen Fällen auf über Mark 100.— hinaus, doch erklärte sich dies dadurch, daß es sich im wesentlichen um Blätter der von Stroellin veranstalteten Ausgabe handelte. Auch die Lautrec-Preise blieben bescheiden, wohl weil es sich fast ausschließlich um Plakate und Theaterzettel handelte.

Von Kokoschka kosteten Einzelblätter der Lithographien durchschnittlich Mark 70.—. Arbeiten von Käte Kollwitz standen zwischen 60 und 180 Mark. Der immer verhältnismäßig teuer gewesene Hans Meid hielt seine Preise, soweit es sich um Auflagedrucke handelte. Für Probedrucke mußten verhältnismäßig hohe Summen angelegt werden. (Ein Rendezvous am Dogenpalast, ein signierter Handdruck, brachte es gar auf Mark 750.—.)

Daß von beliebten Graphikern die Radierungen manchmal ebenso teuer sind als Zeichnungen, bewiesen die Preise für Ernst Oppler: Eine Zeichnung zur „Pawlola" kostete Mark 260.— und ein Blatt der Radierung „Lillebill" Christensens Mark 250.—

Wir lassen einige Preise folgen, etwas ausführlicher als gewöhnlich, was mit der Wichtigkeit der augenblicklichen Preisnormierung gerechtfertigt sein mag.

Barlach, „Wandlungen Gottes": 59 Mark. — „Der arme Vetter": 210 Mark. Max Beckmann: „Die Fürstin" von Edschmidt, mit 6 Radierungen: 39 Mark. Boehle: Ochsen am Pfluge: 120 Mark. Wilhelm Busch: 6 Zeichnungen, zusammen 500 Mark. Campendonck, Aquarell, Akt mit Tieren, 44:51 cm: 62 Mark. Lovis Corinth, Der Stier, Aquarell 1922, 32:50 cm: 360 Mark. — Simsons Gefangennahme, Kreide, 1912, 63:47 cm: 260 Mark. — Frauenkopf, Rad., Sch. 55: 22 Mark. — Geschlachtete Schweine, Sch. 99: 38 Mark. — Oskar Fried, Sch. 119: 50 Mark. — Kniender Krieger in Abwehr, Litho, Sch. 182: 40 Mark. — Das A. B. C., Sch. 315: 115 Mark. — Martin Luther, 39 Lithos, Sch. 444: 180 Mark. — Reineke Fuchs, 28 Farbenlithos, Sch. 452: 115 Mark. — Frau Connétable, 15 Lithos, vollständig in Probedrucken auf China: 550 Mark. — Vorfrühling im Gebirge, 5 Lithos, 115 Mark. Otto Dix, Weiblicher Akt, Pinselzeichnung 1914, 44:33 cm: 55 Mark. Doré, Contes Drolatiques von Balzac, 1. Ausg.: 470 Mark. Fantin-Labour, Fausts Verdammnis, B. 18. II: 51 Mark. August Gaul, Schafe, Litho: 70 Mark. Willi Geiger, Stierkampf, Picador rechts: 32 Mark. Rud. Großmann, Zwei Frauen auf Sofa, Aquarell und Feder, 21:21 cm: 40 Mark. — Pferdemarkt, Litho: 26 Mark. — Yorkstraße in Berlin, Rad: 20 Mark. — Boxermappe, 8 kolorierte Lithos, Vorzugsausgabe: 55 Mark. George Grosz, Der Gefangene, Tusche, 1918, 58:38 cm. — Fahrendes Volk, Tusche, 51:30 cm: 155 Mark. — „Gott mit uns", Mappe mit 9 Lithos: 80 Mark. Erich Heckel, Blick auf Berge, Aquarell, 1922, 34:42 cm: 210 Mark. — Selbstbildnis, Ostende 1917, Holzschnitt auf Japan: 50 Mark. Ferdinand Hodler, Heilige Stunde, Litho: 210 Mark. Th. Hosemann, Die drei Wanderer, Litho: 20 Mark. Jozef Israels, Wachende Frau mit Kind, Rad.: 160 Mark. Max Klinger, Stehender weiblicher Akt, Kohlezeichnung, 65:35 cm: 130 Mark. — Amor und Psyche: 80 Mark. — Intermezzi: 45 Mark. — Exlibris Kirstein: 40 Mark. Kokoschka, Hasenclever II: 70 Mark. — Columbus: 200 Mark. — Naëmi: 95 Mark. Georg Kolbe, Zwei kauernde Akte, Tuschzeichnung: 90 Mark. Käthe Kollwitz, Tod, Frau und Kind, Kohle: 360 Mark. — Losbruch, S. 66. VIII: 180 Mark. — Selbstbildnis, S. 122. VII: 85 Mark. — Die Eltern, Litho: 58 Mark. — Selbstbildnis, Litho: 70 Mark. B. Krauskopf, Feierabend, Aquarell, 43:33 cm: 52 Mark. A. Kubin, Versuchung des heiligen Antonius, Litho: 40 Mark. Marie Laurencin, Promenade, Litho: 45 Mark. Wilhelm Leibl, Le buveur, Vorzugsdruck auf China: 95 Mark. — 11 Blatt Radierungen, Gurlitt-Neudrucke: 280 Mark. Max Liebermann, Feldarbeiter, Kreide, 29:22 cm: 390 Mark. — Spielende Kinder, Schiefler 14. III: 230 Mark. — Badende Knaben, Sch. 52. IV: 250 Mark. — Selbstporträt, Sch. 60. III: 95 Mark. — Dorfstraße, Sch. 78. II: 72 Mark. — Selbstbildnis, Sch. 116. III: 245 Mark — Selbstbildnis, Sch. 149. III (verworfene, durchstrichene Platte; einer der 4 Probedrucke): 205 Mark. — Im Boot, Sch. 223. IV: 130 Mark. — H. v. Kleist, Kleine Schriften, mit 54 Lithos: 260 Mark. Probedrucke dazu, Sch. 228—281, signiert: durchschnittlich 60 Mark. — Bildnis Gerstenberg, Sch. 326. II, Probedruck: 120 Mark. Dasselbe, V. Zustand, Probedruck: 200 Mark. — Selbstbildnis zeichnend, Sch. 330. I 1, mit Bleistiftkorrekturen: 350 Mark. Dasselbe, ohne Korrekturen, III. Zustand: 255 Mark. — Richard Strauß, Litho: 80 Mark. — Bildnis Marzynski, Sch. 362. III, Probedruck: 650 Mark. — Holzschnitte zu Goethes Novelle, von Bangemann: 40—90 Mark. — Kind mit Wärterin, IV. Zustand, Probedruck: 200 Mark. — Bildnis Aug. Gaul: 50 Mark. — Liebermanns Handzeichnungen, von J. Elias, 1922: 160 Mark. — Schiefler, erste Auflage: 60 Mark. Edouard Manet, Guitarero, M.-N. 4. V: 130 Mark. — Die kleinen Kavaliere, M.-N. 5. IV: 120 Mark. — Le toréro mort, M.-N. 13. III: 95 Mark. — Rouvière als Hamlet, M.-N. 38: 130 Mark. — Jeanne, M.-N. 47. II: 200 Mark. Hans Meid, Der Comthur erscheint, I. Zustand, mit Korrekturen: 400 Mark. — Flußlandschaft mit Liebespaar: 75 Mark. — In den Lagunen: 32 Mark. — Liebesgarten I: 350 Mark. — Rendez-vous am Dogenpalast, Probedruck: 750 Mark. — Der verlorene Sohn in der Fremde, Probedruck: 500 Mark. — Leda II: 75 Mark. — Tod des Othello, II. Zustand: 500 Mark. Menzel, Alter Barde, D. 163, B. 179: 42 Mark. Edvard Munch, das junge Modell, Sch. 8: 470 Mark. — Graf Keßler, Sch. 29. II: 200 Mark. — Männer-

kopf, Sch. 243: 110 Mark. — Frauenkopf: 75 Mark. H. Nauen, Bildnis Ludwig Justi: 20 Mark. A. Oberlaender, Männlicher Halbakt, Bleistift, 21:17 cm: 52 Mark. Ernst Oppler, Karsavina und Fokin, Bleistift, 17:20 cm: 200 Mark. — Karina Ary, Rad.: 75 Mark. – Das Berliner Opernhaus, I. Zustand: 250 Mark. — Busoni am Flügel, II. Zustand: 200 Mark. — Lillebill Christensen, IV: 250 Mark. — Karsavina in Mozart, I. Probedruck: 220 Mark. Emil Orlik, Selbstbildnis 1898, Kohle, 22:17 cm: 180 Mark. — Liegender weiblicher Akt, Rad.: 90 Mark. — Japanerin mit Kind: 110 Mark. — Tilla Durieux, Litho: 40 Mark. — Edinburgh, Farbenlitho: 55 Mark. Julius Pascin, Frauenhaus, Rad.: 80 Mark. Max Pechstein, Auf dem Felde, Aquarell, 28:22 cm: 75 Mark. — Blühender Kastanienbaum, Aquarell, 61:44 cm: 240 Mark. — Heidenstamm IV, Rad.: 20 Mark. Josef Pennell, Carmon Street Station: 85 Mark. Chr. Rohlfs, Weiblicher Akt, Aquarell, 63:48 cm: 70 Mark. Schmitt-Rottluff, 2 Frauenakte, Aquarell 1913, 50:60 cm: 105 Mark. — Drei Leute am Tisch, Holzschnitt: 40 Mark. Julius Schnorr von Carolsfeld, Männlicher Akt, Bleistrft, 42:27 cm: 55 Mark. Max Slevogt, Trommler vor einer Bastion, Zeichnung 1899, 43:29 cm: 210 Mark. — „Alice" von Hartmut, mit 1 Rad., Vorzugsausgabe: 510 Mark. — Bildnis Karl Voll, Rad: 135 Mark. – Andreas Weisgerber, Brustbild: 55 Mark. — Der Künstler auf dem Sofa liegend (Titel zu „Schwarze Szenen"): 300 Mark. – Liegender Löwe: 210 Mark. — Pamina und Tamino, Probedruck: 190 Mark. — Schwarzer Panther: 280 Mark. — Selbstbildnis sitzend, mit Korrekturen: 340 Mark. — Titelblatt zur Zauberflöte, Probedruck: 310 Mark. — Der Krüppel (aus „Gesichte"): 260 Mark. — Lauteschlagender Mephisto, Probedruck, nicht erschienen: 700 Mark. — Raub der Penthesilea, Litho: 65 Mark. — Dasselbe: 35 Mark. — Selbstbildnis mit Hut und Stock, Litho: 50 Mark. — Speisekarte für d'Andrade, nicht im Handel: 310 Mark. — Speisekarte für d'Andrade II, Nr. 1 von 10 Ex.: 305 Mark — Traber in der Bahn (aus „Rennskizzen I"), Probedruck: 240 Mark. — Die tapferen Zehntausend, Vorzugsausgabe: 305 Mark. „Kinderlieder, Holzschnitte von O. Bangemann, Vorzugsausgabe: 270 Mark. Carl Spitzweg, Kammerherr, Bleistift, 19:7 cm: 130 Mark. Hans Thoma, Radierungen, signiert: 27 – 65 Mark. Toulouse Lautrec: Eros vanné D. 74. III: 34 Mark. — May Milton, farbiges Plakat, D. 356 II: 75 Mark. — La vache enragée, D. 364. I: 105 Mark. — Jane Avril II., D. 367 II: 65 Mark. Lesser Ury, Weiblicher Akt, Radierung: 85 Mark. James Mc. Neill Whistler, Fulham, K. 182 II: 75 Mark. Heinrich Zille, Schlafburschen, Tusche und Kohle, 27:23 cm: 85 Mark. Anders Zorn, Anna, jeune fille de Mora, D. 170 II: 82 Mark.



WERNER SCHMIDT, ILLUSTRATION ZU GAUTIERS „FORTUNIO"
LITHOGRAPHIE. DREI MASKEN-VERLAG, MÜNCHEN

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. FEBRUAR, AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



MAX LIEBERMANN, UMSCHLAGZEICHNUNG ZUM ALMANACH DES VEREINS BERLINER PRESSE
LITHOGRAPHIE



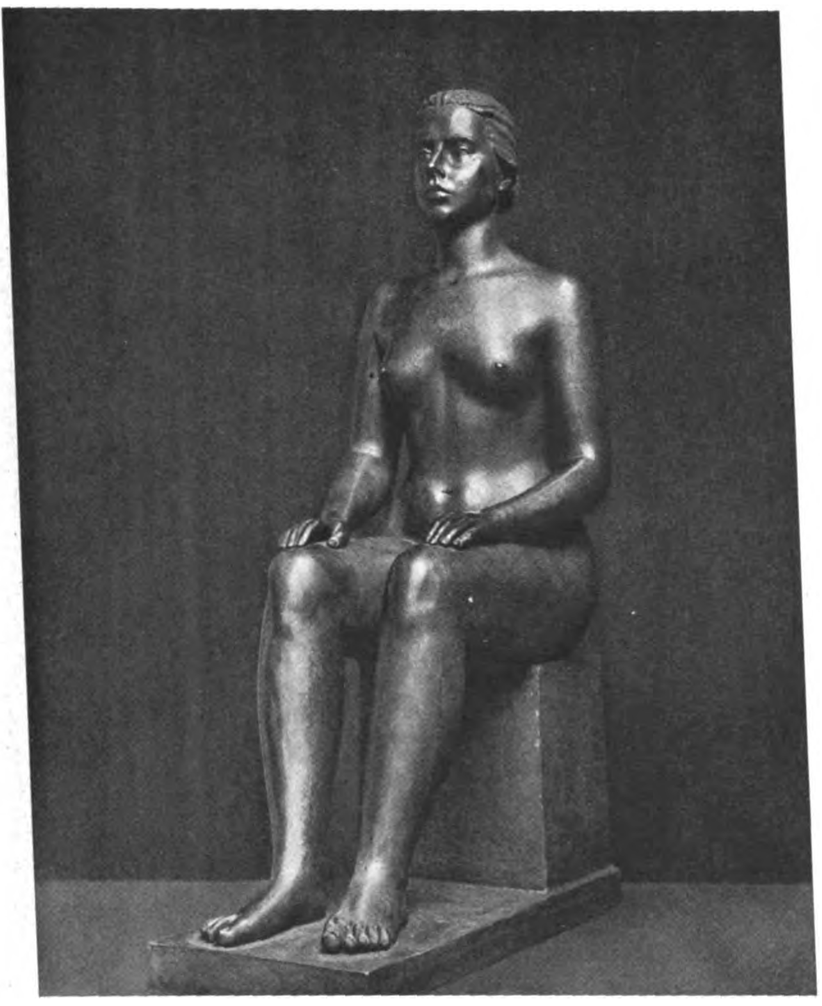
FRITZ HUF

VON

KARL SCHEFFLER

Über den in Berlin lebenden Schweizer Bildhauer Fritz Huf, der in Luzern Goldschmiedelehrling war und sich in Paris, Italien und Deutschland autodidaktisch zum Bildhauer ausbildete, hat in diesen Heften Willi Wolfradt schon einmal geschrieben. (Jahrgang XVII, Seite 456ff.) Seit 1920 hat die Öffentlichkeit nichts mehr von dem Künstler gesehen. Huf hatte sich in diesen Jahren ganz vom Ausstellungswesen zurückgezogen; man hörte nur, daß er im Atelier hinter verschlossenen Türen arbeite und nichts zeige. Jetzt hatte er die Früchte dieser mehrjährigen stillen Arbeit bei Paul Cassirer ausgestellt. Er hat Eindruck damit gemacht, weil es sich zeigt, daß das Arbeiten in der Stille eine Selbsterziehung gewesen ist. Die Ausstellung machte es deutlich, daß Huf zwar nicht ein führendes Talent und ein Erschließer neuer Wege ist, wohl aber ein ernster Arbeiter, ein vortrefflicher Handwerker und ein Künstler von sicherem Niveau.

Mit Bewußtsein hat Huf sich seinem Schweizer Landsmann Haller angeschlossen, der unter den Bildhauern seiner Generation so etwas wie ein Senior ist und den Namen eines Meisters verdient. Dem Kreise, in dem neben Haller, de Fiori und Edzard stehen, in dem, wenn auch isolierter, Kolbe arbeitet, hat sich nun Huf hinzugesellt. Er hat es getan um der vortrefflichen Kunstgesinnung willen, die in diesem Kreise herrscht, und weil er dort etwas wie eine Schule fand, ohne daß etwas Schulmäßiges in den Kauf genommen zu werden braucht. In dieser freien, durch eine gemeinsame Formanschauung zusammengehaltenen Schule haben Rodin und Maillol einen deutschen Ausgleich gefunden, Adolf Hildebrand wird darin lebendiger (und darum kritischer) begriffen als in der kunstgewerblich entarteten Münchener Hildebrandschule, und es hat der Geist guter moderner Malerei Anteil an der plastischen Anschauung gewonnen. Wenn Huf

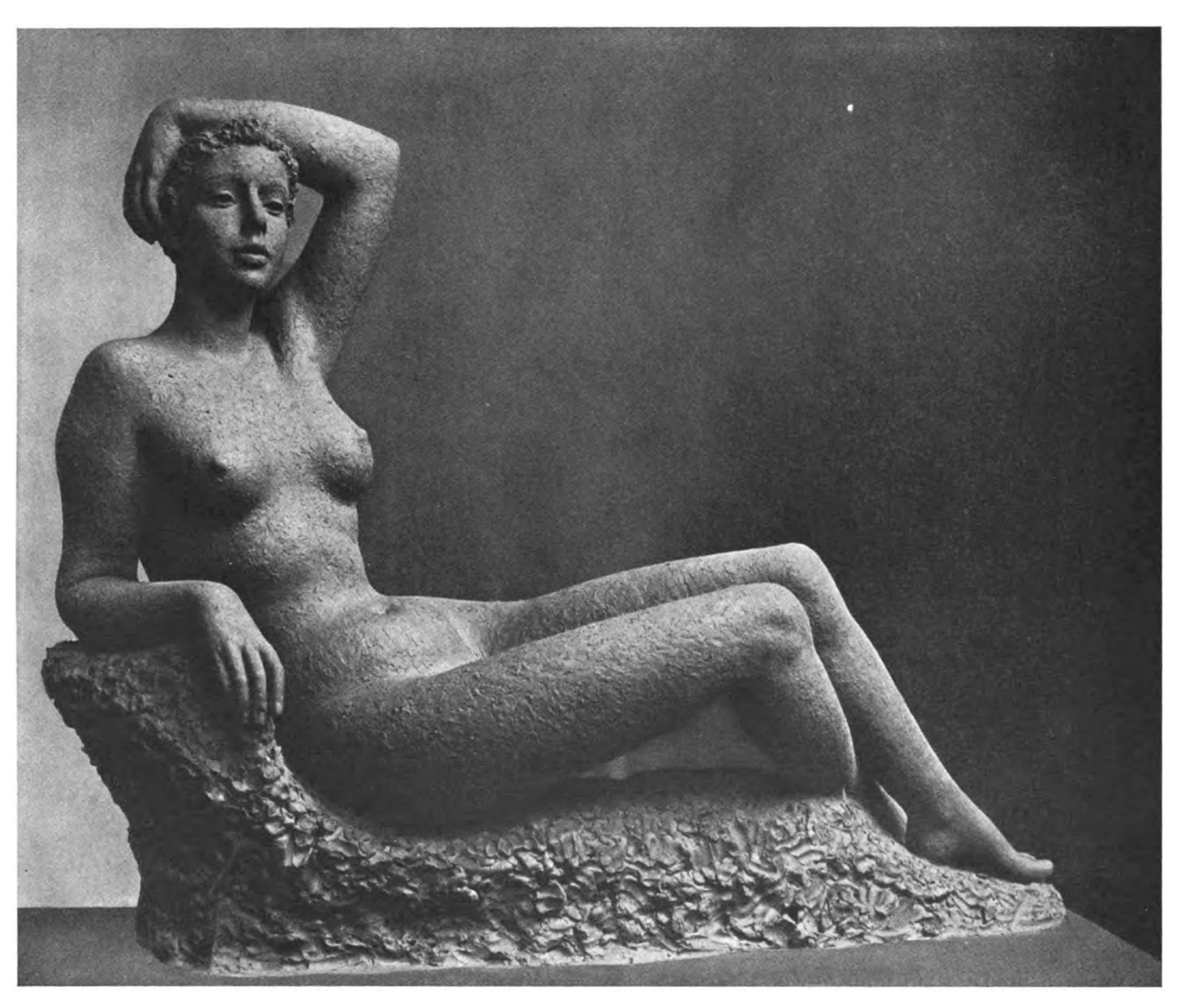


FRITZ HUF, SITZENDE FRAU. BRONZE. 1921
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

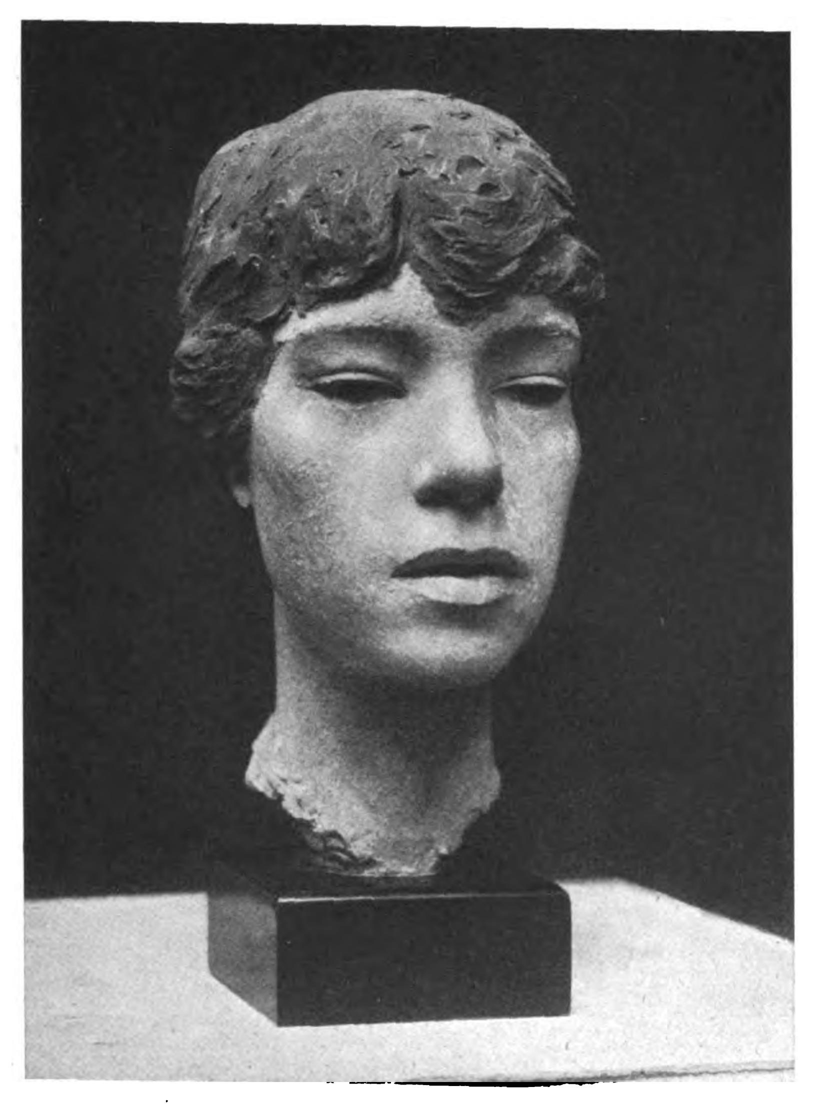
junger Frauenkörper. Vor den Gefahren einer zu leichten Produktion hat er sich aber selbst bewahrt; er ist noch einmal in die Schule gegangen und hat besseres von sich verlangt als er schon leisten konnte.

Zuerst modellierte er die sitzende Frau. Sie wirkt wie das Produkt eines neuen Elementarunterrichts; sie veranschaulicht den Bruch mit einem persönlichen Darstellungsstil, der auf dem Punkte stand, Manier zu werden, es beginnt damit eine neue Formanschauung, ohne daß die Form aber schon „erledigt" wäre. Der Kopf und die Hände sind noch anders als der Körper, sie sind naturalistischer, ausführlicher, materieller behandelt. Das Modell ist nicht überwunden. Doch wird es andererseits deutlich, worauf es dem Künstler ankommt, in welcher Weise er die Körpermasse zusammenhalten will. In dem großen Frauentorso von 1922 und in der Ruhenden Frau von 1923 ist die Arbeitsweise wieder frei geworden. In einer neuen Weise erscheint das Grundsätzliche, das künstlerisch Gesetzmäßige dem sinnlich Gefälligen verbunden. Huf hat die strenge Form gesucht, sein Talent ist aber so geartet, daß alle Form unter seiner modellierenden Hand erotisch zu schwellen scheint. Sein Talent hat einen südlichen Zug. Noch reiner ist der plastische Gedanke in dem emporschauenden Jüngling von 1923 realisiert. Man denkt freilich von fern an Rodins „Ehernes Zeitalter", und es schweift die Erinnerung auch zu verwandten Jünglingsgestalten de Fioris. Dennoch zwingt diese Arbeit zu starker Achtung, sie gibt von der natürlichen Begabung Hufs eine vortreffliche Meinung. Sie steht nicht wie im luftleeren Raum, sondern es ist Atmosphäre um sie. Auch von der Arbeitsweise gibt die Figur eine gute Vorstellung. Offenbar ist die Oberfläche nur darum so zerrissen, so unfertig geblieben, weil der Bildhauer die Modellierung (noch) nicht hat weiter treiben können, ohne das Ganze zu ge-

diese Schule, in der es nicht Abhängigkeit, sondern nur freien Einfluß gibt, gesucht hat, so ist es ein Zeichen dafür, daß er seine Grenzen kennen lernen und sein Talent steigern möchte, daß er Gebundenheit und Disziplin als die rechten Mittel der Steigerungsfähigkeit erkannt hat. Dieser Anschluß bei den besten und produktivsten Trägern der Tradition innerhalb der gegenwärtigen deutschen Skulptur beweist künstlerischen Charakter. Um so mehr als dem Talente Hufs eine gefällige Leichtigkeit, eine graziöse Sinnlichkeit, eine anpassungsfähige Geschicklichkeit von Hause aus eigen ist, Eigenschaften, die dem Künstler vor Jahren schon einen Erfolg verschafft hatten und die dazu verführten, den Erfolg auszunutzen. Ohne Anstrengung hätte Huf vor fünf Jahren ein Modekünstler werden können, als Porträtist und auch als Bildner



FRITZ HUF, RUHENDE FRAU. TONMODELL. 1923
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



FRITZ HUF, PORTRÄTBÜSTE FRAU L.H. TERRAKOTTA. 1922
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

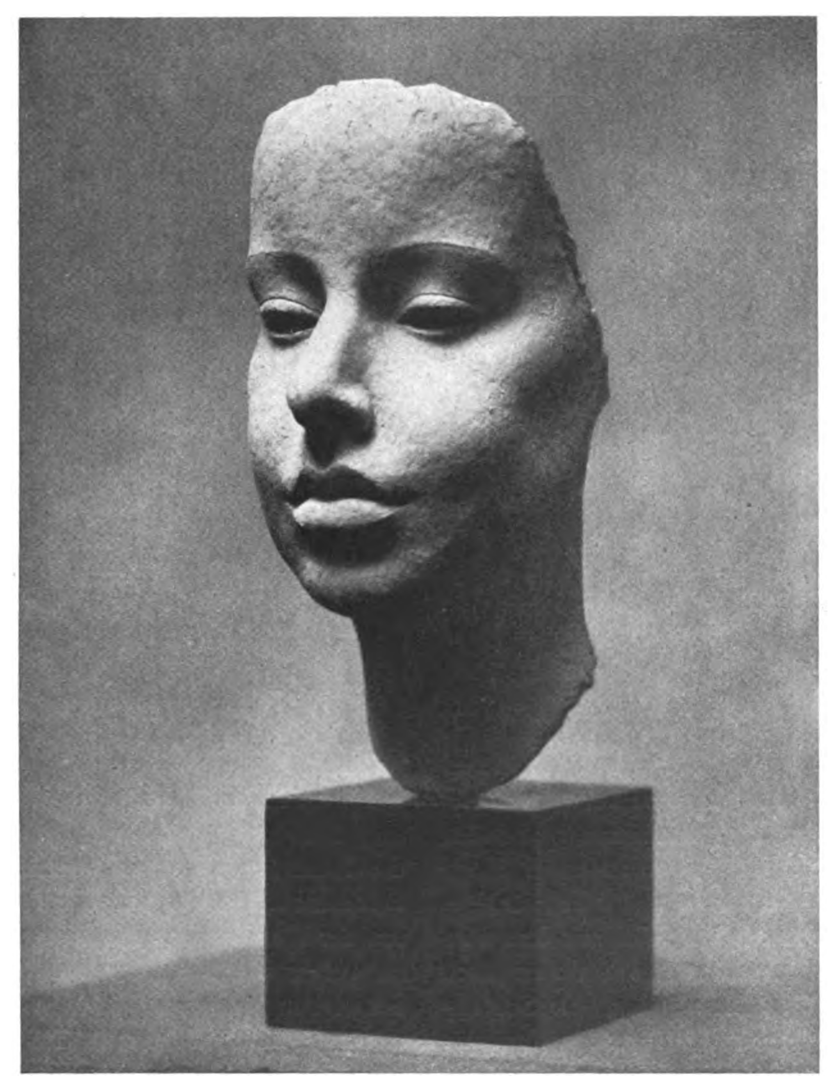
ganischen, die nichts mit der Pose zu tun hat, seelischer Ausdruck, wie er entsteht, wenn der Körper sich selbst überlassen ist.

Groß ist die Zahl der Porträtbüsten in Terrakotta und Bronze. Die kleinen Köpfe, Frauenbildnisse, Porträts von de Fiori, Haller usw. erinnern lebhaft an ähnliche Arbeiten Hallers. Aber das ist kein Vorwurf, da die Vorbilder ja ausgezeichnet sind. Hufs Bildnisbüsten sind, wie sich nachprüfen läßt, sehr ähnlich, sie sind klar in der Form und verführerisch im Vortrag. Zuweilen wird eine Grenze nach der Seite des Materiellen leise überschritten, wodurch dann etwas Photographisches — wenn man Plastiken gegenüber so sagen darf — in die Köpfe kommt. Doch sind überall auch die bestimmenden Verhältnisse klar erfaßt. Ein unterdrücktes Schwellen der Form, ein sinnliches Gefühl für den Reiz und den Charakter eines Kopfes macht diese plastische Bildniskunst interessant. Die letzte Bestimmtheit und Lebendigkeit im Flächenleben fehlt noch, doch gibt es auch keine tote Fläche, und überall gehen die Formen organisch, ohne Zwang oder Ungefähr ineinander über. Das ist, angesichts dessen, was sonst gemacht wird, sehr viel. Der größere Bronzekopf Max Liebermanns ist, im Gegensatz zu den glatt behandelten Bilderplastiken, mit rauher Oberfläche und wie eine Studie vor der Natur gemacht. Es ist eine Arbeit voller Respekt vor der Natur und vor dem dargestellten Menschen. Nicht dieselbe Unmittelbarkeit hat der Rathenaukopf. Er kann sie nicht haben, da der Tod dazwischentrat und die Arbeit aus dem Gedächtnis vollendet werden mußte. Die Zeichnungen, in Teilen nach Rodin, Renoir und anderen orientiert, verraten, wie streng der Bildhauer sich vom nur Gefälligen, vom Pikanten sogar zurückhält, wie stark die natürliche Neigung zu einer schmeichelnden Leichtig-

fährden. Dieses ist eines der schwierigsten Probleme der neuen Kunst überhaupt: wo muß der Künstler aufhören das Werk „fertig zu machen", um den starken ursprünglichen Eindruck zu bewahren, und warum muß so vieles in der Anlage stecken bleiben, wenn das Beste nicht preisgegeben werden soll? Die kleineren Statuen, der stehende Jüngling, der kleine Emporschauende und vor allem der horchende Jüngling (sämtlich 1923 entstanden) wirken noch plastisch lebendiger. Ihnen kommt der Studiencharakter zugute. Sie sagen aus, daß es grundlegende Fragen der Plastik sind, die den Künstler beschäftigen: das Gesetz der Rundplastik, das Leben der Flächen, die Rhythmik des Or-

keit ist, die zwar den Beifall des Publikums weckt, dem Dauerruhm aber gefährlich werden kann.

Fritz Huf erscheint in dieser Ausstellung glücklich entwickelt und auf einem guten Wege. Seine Stellung im Kreise der deutschen Bildhauer ist gesichert, wenn es ihm weiterhin gelingt, den Ausgleich zu finden zwischen seinen reichen natürlichen Gaben und jener Selbstdisziplin, der der Bildhauer von allen Künstlern am wenigsten entraten kann.



FRITZ HUF, PORTRÄTMASKE. BRONZE. 1922
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



FRITZ HUF, SCHLAFENDES MÄDCHEN. BRONZE. 1923
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

NEUER NATURALISMUS

VON

EMIL UTITZ

Es ist in verschiedenen Lagern und recht ausgiebig die Rede davon, ein neu erwachter Naturalismus habe den „Expressionismus" abgelöst. Und diese Kunde wird mit erstauntem Kopfschütteln als etwas Seltsames und Merkwürdiges aufgenommen. Um einen Vergleich mit dem wirtschaftlichen Leben zu ziehen, so konnten doch nur reichlich naive Gemüter wähnen, der Sozialismus habe in verschiedenen Ländern den Kapitalismus totgeschlagen, und sie sind es, die überrascht das kräftige Aufkommen eines neuen Kapitalismus verfolgen. In Wahrheit aber mußte die kapitalistische Gesinnung um so heftiger und stürmischer durchbrechen, je stärkere Hindernisse sie zu überrennen hatte. Notwendige — wenigstens zeitnotwendige — Gewalten werden nicht dadurch erledigt, daß man sie einzuklammern trachtet, aber man entgiftet sie, indem man ihnen angemessene Aufgaben zuweist. Dann brauchen sie nicht zu verwildern, und vielfach ist — meiner Meinung nach — der neue Naturalismus auch eine Verwilderung. Aber wie dem nun auch immer sei, ganz ohne Ausschaltung der „Natur" geht es in der Kunst eben nicht; und diese Entdeckung müssen heute manche „neu" machen. Die Wirklichkeit aus der Kunst verbannen, heißt: ohne Luft fliegen zu wollen. Gewiß, die Luft läßt uns nicht die Schwingen wachsen. Aber ohne Luft hilft das schönste Flügelschlagen nichts; und die Flügel müssen sogar bis ins letzte hinein der Luft angepaßt sein. Man sah — ganz falsch — den so genannten Naturalismus zu sehr nur als „Luft" und bemerkte nicht die wunderbaren Schwingen, die ihn fähig machten, die Luft zu durchschneiden. Oder — ebenso falsch — man blickte nur auf die Schwingen. Aber bildlos gesprochen: ein Dostojewski, ein Strindberg sind weder vom Naturalismus her zu verstehen, noch von seiner Überwindung. Wo große Kunst ist, da fehlen die beiden Seiten nicht: und es gehört zu ihrem Wesen,

daß die eine die andere ermöglicht, die eine an der anderen und durch diese sich erlöst und befreit. Die volle Hingabe an die „Wirklichkeit" entsiegelt die schöpferischen Kräfte, und diese wieder treiben in jene Hingabe hinein. Auch in schwärmerischester Entrückung muß „Wirklichkeit" erfaßt werden, sonst bleibt es bei leerer, unerfüllter Phantastik. Darin bewährt sich die strenge, unerbittliche Sachlichkeit nicht allein der Kunst, vielmehr jeglichen geistigen Seins, der Wissenschaft so gut wie der Religion oder der Sittlichkeit.

Es ist eine unsagbar traurige Verirrung, zu meinen, irgendeine Kunst könne jemals etwas anderes wollen als „Wirklichkeit". Auf Gedeih und Verderb ist die Kunst an sie gebunden; und in dieser Bindung liegt ihre Größe, ihre Unsterblichkeit. Sonst bliebe es bei müßigem Spiel. Die Einwände gegen diese Anschauung sind so billig, so leicht, daß es kaum lohnt, alle zu prüfen. Nur einige Anmerkungen seien ihnen gewidmet: wollen wir denn nicht in der Kunst häufig gerade der „Wirklichkeit" entfliehen? Sicherlich, aber doch um — wie man schon populär zu sagen pflegt — eine höhere, vielleicht freiere und weitere Wirklichkeit einzutauschen. Wer nicht diese tiefe, evidente, fraglose Wirklichkeit der Kunst erlebt, der weiß nicht, was Kunst ist. Der sieht sie immer nur in der Sphäre von Schmuck und Zier. Aber nicht genug kann vor dem Mißverständnis gewarnt werden, als ob die „Wirklichkeit" gleich einer festen Wand vor uns aufgetürmt wäre, der wir uns bald nähern und die wir wieder verlassen. Das ist der Grundfehler des falschen Naturalismus. In ihm steckt der unglaublich anmaßende Anspruch, einen zufälligen Gesichtsausschnitt verabsolutierend für „die" Wirklichkeit zu erklären. Dieser unkritische Glaube wird heute in ernst zu nehmenden Kreisen wohl allgemein abgelehnt. Schon die einfachste Wahrnehmung ist keine passive Kopie einer objektiven Gegebenheit, sondern Ergebnis einer Auseinandersetzung zwischen meinem Ich und einem nicht Ich-haften, jedenfalls nicht meinem Ich Angehörigen. Wenn also im schlichten Wahrnehmen bereits meine Persönlichkeit, mein Temperament, mein Charakter, meine Intelligenz nach Anlagen, Erziehung, Interessen, Gewohnheit sich ausprägen, ist jeder streng naturalistischen Theorie im voraus der Boden entzogen. Denn die „Wirklichkeit", in der wir leben und die uns als ganz selbstverständlich erscheint, ist zwar gewiß kein Erzeugnis willkürlicher Phantasie, wohl aber eine Wirklichkeit für „uns", für unsere Ziele und Zwecke. Die Welten eines Blinden oder Tauben und eines Sehenden, eines Kindes und eines Erwachsenen, eines Kaufmannes und eines Künstlers sind eben

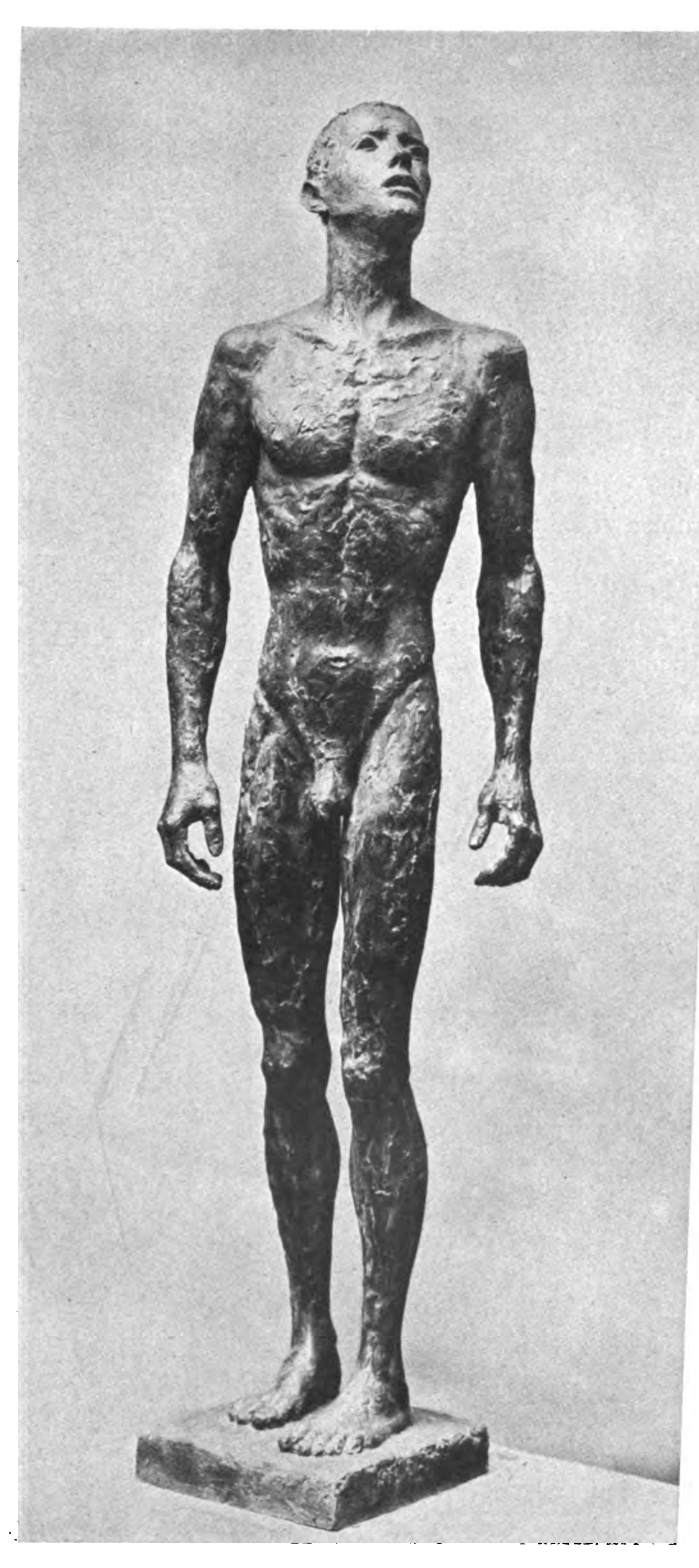


FRITZ HUF, BILDNISBÜSTE MAX LIEBERMANN. BRONZE. 1923
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

nicht gleich: sie achten auf anderes und erleben es anders. Wenn ein Unmusikalischer und ein Musikalischer im Konzertsaal eine Sinfonie anhören, so nimmt der erste angenehme und unangenehme Geräusche auf, ohne Zusammenhang und Sinn, darum wird ihm auch die Sache bald unerträglich langweilig. Der zweite schwelgt in hingebendstem Genuß. Doch ganz richtig ist dieser Vergleich nicht: er legt die Vermutung nahe, es gebe ein „angemessenes" Verhalten vor den objektiven Gegebenheiten, und in ihm enthülle sich erst der wahre Kern. Und sicherlich gilt es etwa in Kunst oder Wissenschaft, daß man sich in ganz bestimmter Weise einstellen muß, um zu „verstehen". Kunsterziehung, wissenschaftliche Ausbildung und Kunstlehre trachten eben zu jenen maßgebenden Einstellungen anzuleiten. Aber nicht überall gibt es so „maßgebende" Einstellungen. Gesetzt den Fall, nächtlich herrsche ein großer Brand. Der eine hilft mit durch Beteiligung an Löscharbeiten, Bergung von Gefährdeten usw., der zweite geht den Ursachen des Feuers nach, der dritte erlebt lediglich das Schauspiel. Man darf ihm vielleicht den Vorwurf machen: es ist dir nicht gestattet, einfach dazustehen, wenn hohe Werte vernichtet werden; man braucht tätige Hände; du mußt mit anfassen! Aber wenn nun genügend tüchtige Kräfte vorhanden sind, eine Überzahl lediglich Verwirrung schüfe, dann steht die „Einstellung" dem einzelnen offenbar frei. Wird er aber zu einer anderen — als der ihm natürlichen — gezwungen, dann empfindet er die Last. Es drängt ihn zu handeln, und er kann nicht; es gelüstet ihn zu schauen, und es ist ihm verwehrt. Nicht nur die Dinge — ganz allgemein gesprochen — verlangen eine Angemessenheit des Verhaltens, sondern ebenso die Persönlichkeiten. Es zählt zu den fesselndsten Forschungen, wie hier nun Kompromisse geschlossen werden, wie bald die eine bald die andere Seite das Übergewicht erlangt, wie Leben durch Umwelt vergewaltigt und wieder beschwingt wird.

Aber noch ein weiterer, sehr wichtiger Schritt tut not: wir erleben nicht nur verschiedene Seiten am Wirklichen — um es so farblos auszudrücken —, vielmehr die erlebte Wirklichkeit als solche fußt auf bestimmten Voraussetzungen. Gewiß sind wir uns dieser Voraussetzungen meist nicht bewußt, schon deswegen nicht, weil sie uns völlig selbstverständlich erscheinen. Und das Selbstverständliche wird nicht zum Problem. Aber in der Tat bergen gerade jene vermeintlichen Selbstverständlichkeiten die schwierigsten Fragen, und erst ihre kritische Aufdeckung bereinigt einen falschen Dogmatismus. Um von ganz Einfachem auszugehen: es ist doch ein grundsätzlicher Unterschied, ob ich die Wirklichkeit hauptsächlich farbig oder konturiert aufnehme. Im letzteren Fall setzen sich klar die Dinge gegeneinander ab, überall sind Grenzen gezogen, im ersteren fluten und schwimmen die Farben. Oder: ich spreche den Dingen bestimmte Farben als Eigenschaften zu. Der Schnee ist weiß, das Baumlaub ist grün. Und wenn durch Beleuchtung eine andere Färbung gegeben ist, so ziehe ich sie gleichsam ab, denn ich weiß, wie es um die „wirkliche" Farbe steht. Ich lasse mich durch jene Zufälligkeiten nicht täuschen. Nun kann ich aber einwenden: das sind doch lauter Fiktionen. „Wirklich" ist der Augenblick; und das „wirkliche" Laub daher, so wie es mir erscheint: blau, violett, rot. Mein Wissen verfälscht mir nur die unendliche Fülle des Wirklichen. Aber gerade der Augenblick kommt und geht, eine flüchtige Welle zwischen Vergangenheit und Zukunft. Sie wird fortgeschwemmt und kehrt in dieser Form niemals wieder. Also: das Wirkliche ist das dem zeitlichen Flusse Entzogene, das Durchgehende, Gemeinsame. Ich will hier das Thema nicht weiter variieren und ausdrücklich betonen, daß es sich dabei nicht um Wirklichkeitsdeutungen seitens der Philosophie handelt, vielmehr um erlebte Wirklichkeit. Und worauf fußen diese Erlebnisse? auf tiefgreifenden Unterschieden der Anlagen, der Rasse, der Kultur. Gerade in dem, was wir für wirklich halten und was wir als unwirklich ablehnen, offenbart sich mit am deutlichsten unsere Weltanschauung.

Nun können wir auch leicht die Anwendung auf die Kunst ziehen! Weder führt die Bindung an die „Wirklichkeit" in einen stets der gleichen Aufgabe starr gehorchenden Naturalismus, noch auch in eine eindimensionale Kunstauffassung hinein, die alle ihre Werke in eine einzige Linie einzureihen trachtet. Denn mit dem Wandel der Wirklichkeit — dem Wechsel der Seinsschichten — erstehen immer neue Formprobleme der Kunst, deren Verständnis ausschließlich von dieser Seite her sich eröffnet. Aber trotzdem scheint doch die



FRITZ HUF, EMPORSCHAUENDER JÜNGLING. BRONZE. 1923
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Kunst eingeengt: denn mag auch diese oder jene „Wirklichkeit“ als Ziel — nicht in bewußtem Sinne gemeint — vorschweben, die Kunst hätte dann bloß diesem Ziele nachzueifern. Es wäre doch immer ein „Übereinstimmen“, ein „Treffen“, gerade das, was der naturalistischen Theorie vorgeworfen wird. Oder bildlich gesprochen: der Apparat der Kunst müßte zwar immer — der jeweiligen Aufgabe gehorchend — umgebaut werden, aber doch nur um möglichst treu zu „kopieren“. Wer aber ernstlich derlei schillernde Einwände vorbringt, zeigt lediglich, wie fern er der gesamten neueren Erkenntnislehre steht: die Wissenschaft kopiert nicht in ihren Begriffen und dank ihrer Methoden die „Wirklichkeit“. In ihren Begründungszusammenhängen und Gleichnissen gibt sie etwas, das unendlich klarer, reiner, durchsichtiger, sinnvoller ist, als die „vorwissenschaftliche Wirklichkeit“. Gewiß darf man sagen: aber abgeblaßter, weniger füllig. Der „unwissenschaftliche“ Mensch friert bloß in dieser Wirklichkeit; sie bedeute ihm nichts, und er braucht sie auch nicht. Eben der unwissenschaftliche Mensch will die „gewöhnliche Lebenswirklichkeit“ auch in der Wissenschaft; dem Forscher handelt es sich nicht minder um die „gewöhnliche Lebenswirklichkeit“ — die sich wieder, wie wir bereits sahen, in verschiedene Seinsschichten aufspaltet — aber er will sie „erkennen“. Und dieses reine Erkennen heißt: umgestalten von Grund aus; folgen seinen Kategorien und Prinzipien. Gewiß ist es „die Welt“, die sich ihm so entschleiert, doch keineswegs fallen diese Schleier gleichsam vor der Wissenschaft, und es bleibt ihr nur übrig, das Geschaute darzustellen; nein allein in und durch die Wissenschaft. Und so erobert auch der Künstler die „Wirklichkeit“ in seinem Schaffen, nicht weil er die Welt erst schafft, sondern erst schöpferisch begreift. Indem er dies tut, enthüllen, offenbaren sich ihre Wesensseiten, die — paradox gesagt — „wirklicher“ sind als die „gewöhnliche Wirklichkeit“. Noch ein letztes Mißverständnis sei abgewehrt: in dieser Wendung

scheint es so, als ob einfach eine neue Wirklichkeit auftritt, eben die der Kunst. Gewiß; und ich glaube auch ernstlich an die ewige Kunstwirklichkeit, die nicht etwa vor der Kunst da ist, und welche die Kunst nur zu spiegeln hätte. Nein, die Kunst erzeugt ihre Wirklichkeit kraft ihrer Gestaltungsprinzipien, unlösbar von ihnen, und allein durch sie. Aber in diese Kunstwirklichkeit strömt nun die ganze Welt ein, in allen ihren Seinsschichten, und als befreite Melodie tönt, klingt sie aus der Kunst uns entgegen. Das ist der Naturalismus der Kunst und zugleich seine grundsätzliche Überwindung. Immer erlebe ich Wirkliches, Tiefst-Wirkliches in der Kunst — ich wüßte nicht, was sonst die Kunst zu geben hätte, ohne im kunstgewerblichen Zierat zu verlöschen — aber eben ein Wirkliches, daß sich mir in der Kunst und durch sie offenbart. Man glaube nicht, daß sogenannte abstrakte frühmittelalterliche Handschriften einfach „wirklichkeitsfremd" sind. Das sind sie nur so lange als ich ein für sie ganz falsches Bezugssystem anlege. Trete ich aber einmal in ihre Welt, dann wird mir auch ihre Wirklichkeit ganz unnachahmlich selbstverständlich: erschütternd, packend in dem erhabenen Ernst ihrer Wahrheit. Will man diese Wahrheit der Kunst rauben, wird sie leeres Ornament, äußere Form. Sie kann spielerisch ergötzen, tändelnd erheitern, aber sie erstirbt bald in ihrer Unfruchtbarkeit. Aus diesem dunkeln Gefühl heraus pocht unsere Zeit an die Tore eines „neuen Naturalismus". Das kann aber nur heißen, daß Kunst auf ihre unverlierbare Aufgabe sich besinnt und sie zu lösen trachtet angesichts der Lage, die unsere Gegenwart und unsere Kultur ihr stellen. Im Ringen mit dieser Wirklichkeit — nicht in der Flucht vor ihr, im Abbiegen oder Ausweichen — ist ihr Leben beschlossen.



FRITZ HUF, MÄDCHENBÜSTE. BRONZE. 1923
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

DIE ENTSTEHUNG DES GEMÄLDES

VON

FRIEDRICH WINKLER

Schon Jakob Burckhardt hat einmal angedeutet, daß die Wurzeln des Gemäldes in der altniederländischen Kunst verborgen sind. Es ist nicht schwer zu sagen, warum er den Gedanken nicht weiter verfolgt hat. Er wuchs in einer Zeit auf, da die Kartonmalerei eines Peter Cornelius noch ein lebendiger Faktor in der Kunst war. Man träumte von großen Wandflächen, die zu schmücken den Malern vergönnt sein sollte. Für Burckhardt hatte das Gemälde nicht die umfassende Bedeutung wie für den Menschen der Gegenwart, der die Ausbreitung der Herrschaft des Impressionismus in den letzten fünfzig Jahren fast über die ganze Welt feststellen muß. Wer gesehen hat, wie einigen der besten Freskomaler des neunzehnten Jahrhunderts, einem Delacroix, Puvis de Chavannes, Böcklin, unwürdige Treppenaufgänge, im Dunkel liegende niedrige Wände des Seitenschiffs einer Kirche als höchste monumentale Aufgaben zur Verfügung gestellt worden sind, wird begreifen, daß sich die Künstler der Fläche mehr und mehr auf die Schaffung von Staffeleibildern beschränkt haben. Heute repräsentiert das Gemälde die Kunst der zweidimensionalen Fläche schlechthin. Die Anfänge des Gemäldes aber liegen, wie Burckhardt andeutete, in der altniederländischen Malerei.

Der Ausdruck, ursprünglich „gemäl", bezeichnet in weitestem Sinne ein bewegliches, in seiner Wirkung von einer bestimmten architektonischen Umgebung oder von der Mitwirkung plastischer Bestandteile unabhängiges Werk der Malerei. Voraussetzung für die Entstehung des Gemäldes war die Entfaltung der Baukunst bis zu einer Stufe, wo aus einer bloß schützenden Behausung des Menschen ein Typus oder Stil entstanden war. Erst in diesem Punkte der Entwicklung gewährte die Baukunst der Malerei die Möglichkeit, unabhängig von Wandlungen in der Baukunst in der Entfaltung eigener bildnerischer Gesetze Kunstwerke hervorzubringen, die als einzelne Werke völlig unabhängig von der Baukunst zu sein schienen und die als Angehörige einer über Jahrhunderte sich ausdehnenden, glänzenden und überaus mannigfaltigen Entwicklungsreihe die beherrschende Bedeutung der Baukunst für die Kunstübung schlechthin sogar verdunkelten, so daß erst die jüngste Zeit sich auf die Bedingtheit der Geltung des Gemäldes im Reich der Künste besonnen hat.

Am Beginn der altniederländischen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert nähert sich die großartigste Epoche der Baukunst nördlich der Alpen ihrem Ende. Die Blütezeit der gotischen Baukunst war vorüber. Die Zeit dachte nur an die Vollendung der gewaltigen Unternehmungen des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts und an den Glanz, mit dem sie auszustatten waren. Bildhauerei und Malerei wurde so eine Förderung zuteil, wie sie sie bei den abendländischen christlichen Völkern bisher noch nicht erlebt hatten, wenn nur der künstlerische Gestaltungstrieb in ähnlicher Stärke anhielt. Die Museen aller zivilisierten Länder, die in der Hauptsache mit Werken der folgenden Jahrhunderte angefüllt sind, sind Zeugen, daß sich die Schaffenskraft der Bildhauer und Maler in den christlichen Ländern noch mannigfaltiger auswirkte als die der Baumeister.

Die Entfaltung von Bildhauerei und Malerei ist außerdem vor allem durch den Stoff bedingt, in dem sie gestalten. Der Stoff der Bildhauerei wechselt in der Regel mit dem Lande, in dem der Künstler tätig ist. Eine größere Verschiedenartigkeit der Werke in den verschiedenen Ländern, sprunghaftere Entwicklung und spärlichere Blüte als in der Malerei waren in der Neuzeit die Folge. In der Malerei liegt eine kontinuierliche Entwicklung voll nationaler, keineswegs nur einmaliger Blütezeiten in fast allen Ländern, voll reger Beziehungen zwischen den Künstlern diesseit und jenseit der Alpen vor. Mit wachsender Ausschließlichkeit spielt sich der Vorgang im Gemälde ab, das als Staffelei- oder Tafelbild im späteren Mittelalter sich ein bescheidenes Plätzchen neben den anderen Künsten der Fläche wie Wand-, Buch-, Glasmalerei und Wirkerei erobert hat.

Zu dieser historischen tritt die Bedeutung des Gemäldes, die es in der modernen Kunst hat.

Anmerkung der Redaktion: Dieses ist ein Kapitel des Buches F. Winklers über die niederländische Malerei, das in diesen Tagen im Propyläen-Verlag, Berlin, erscheint.

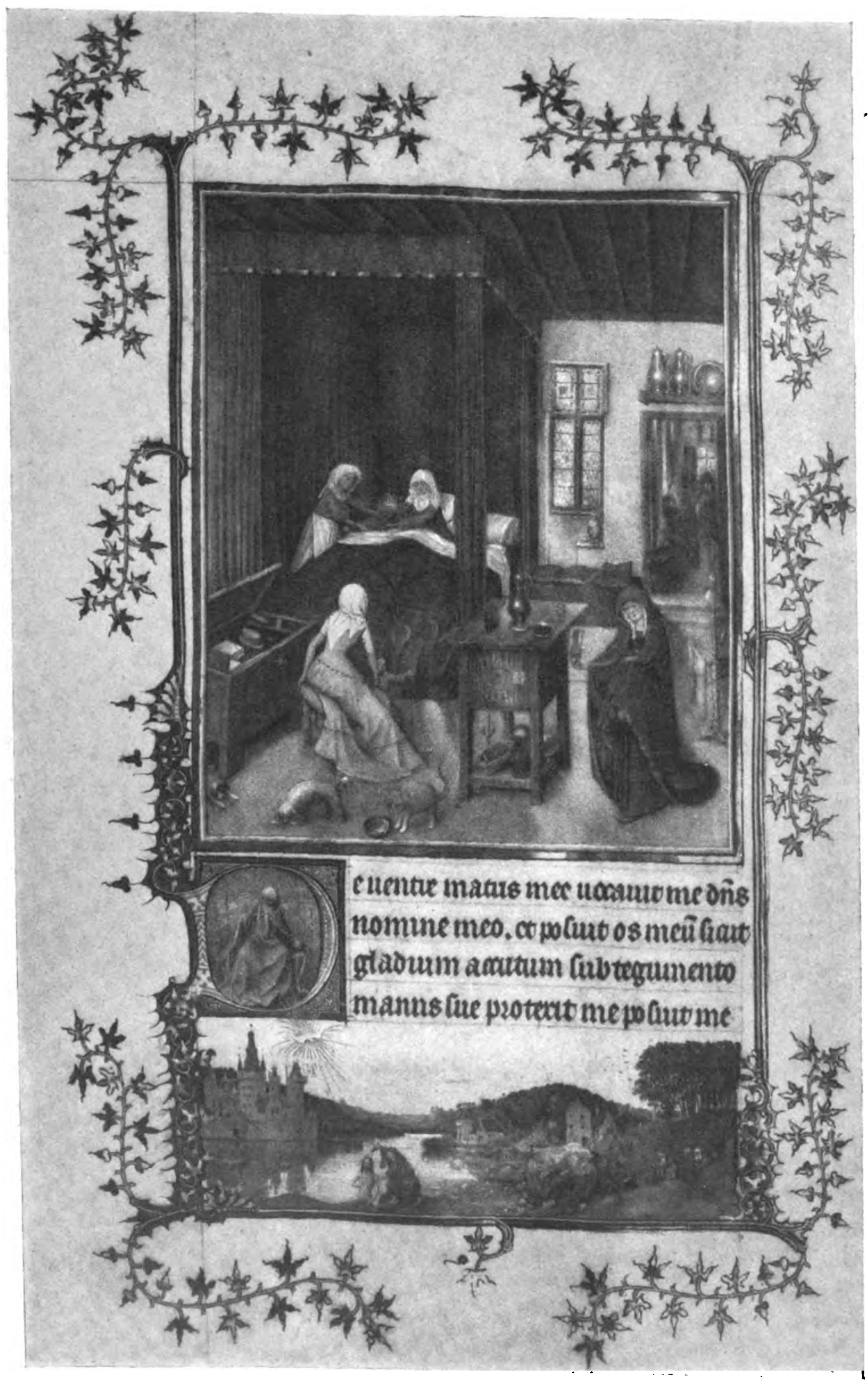
Sie liegt darin, daß das Gemälde heute die Kunst der zweidimensionalen Fläche, die Malerei schlechthin, nahezu ausschließlich verkörpert. Das Wort Lionardos, der die Entstehung des Gemäldes miterlebte, ist in Erfüllung gegangen, wenigstens soweit es für die bildende Kunst Geltung hat: daß nämlich die Malerei die würdigste aller Künste (Dichtkunst und Musik eingeschlossen) sei. Die Wandmalerei teilt das Schicksal der Baukunst, von der sie stark abhängig ist. Beide befinden sich seit längerer Zeit in entwicklungsgeschichtlichem Sinne im Zustand der Erschöpfung. Die Buchmalerei ist seit Jahrhunderten erloschen und wird nie mehr aufleben, und Wirkerei und Glasmalerei fristen ihr Dasein im Schatten einer Industrie voll von schwerlich erschöpften, aber noch ganz unbekannten Entwicklungsmöglichkeiten. Die Graphik, deren Entfaltung derjenigen des Gemäldes fast von seinen Anfängen an in bescheidenerem Umfang parallel geht und die im neunzehnten Jahrhundert infolge der Erfindung des Steindrucks und der Entwicklung des Zeitschriftenwesens einen bedeutenden Aufschwung nahm, zehrte allzu häufig von den Anregungen der Maler und diente im vergangenen Jahrhundert ausschließlicher denn je Buch und Zeitschrift, als daß ihre Stellung im Kunstleben mit der des Gemäldes verglichen werden könnte. Die großen Graphiker sind dazu fast ausnahmslos Maler gewesen, und die Einschätzung, die sie der von ihnen betriebenen graphischen Kunst zuteil werden ließen, drückt deutlich die gleiche Bewertung aus. Sie sahen in der Graphik das Mittel, sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen oder sich auf kürzestem Wege der künstlerischen Einfälle zu entledigen, die für die Ausführung im Bilde weder geeignet waren noch würdig befunden wurden. Das Gemälde verkörpert recht eigentlich die sogenannte „hohe Kunst" unter den Flächenkünsten, die anderen sind „gewerbliche Künste", und seine Gestaltung ist zum Inbegriff künstlerischer Freiheit und Selbstherrlichkeit geworden, je mehr ihm Photographie, Steindruck und alle anderen reproduzierenden Künste die Daseinsberechtigung im Leben des Menschen streitig gemacht haben.

Es ist klar, daß die Vorstufen einer so gewaltigen Entwicklung weit zurückreichen müssen und daß die am Anfang gegebene Charakteristik des Gemäldes ergänzt und vertieft werden muß, um es von den Vorstufen zu unterscheiden. Wie schon bemerkt wurde, ist das Gemälde aus den Tafel- oder Staffeleibildern hervorgegangen, d. h. aus meist auf Holz gemalten Öl- oder Temperabildern, die fast zweihundert Jahre lang in Italien und Deutschland hergestellt wurden, bevor von altniederländischen Gemälden gesprochen werden kann. Wie häufig bei mittelalterlichen Kunstwerken, läßt sich auch die Gattung der Tafelmalerei über die schon in frühchristlicher Zeit nachweisbaren byzantinischen „Ikonen" oder Tafelbilder bis in die Antike zurück verfolgen, wo sich die Anfänge im Dunkel verlieren. Aus dem byzantinisierenden Stil befreite Giotto um 1300 die abendländische Malerei, und sein Genie hätte wohl eine selbständige Staffeleimalerei begründet, wenn er nicht nahezu ausschließlich als Freskomaler tätig gewesen wäre, so daß er der Gesetzgeber einer neuen Wandmalerei geworden ist. Die damals schnell sich entfaltende Staffeleimalerei ist der Spiegel der Wandmalerei, und statt sich unabhängig zu machen, begibt sie sich — noch unter dem Eindruck des byzantinischen Vorbildes — in die Botmäßigkeit der Goldschmiedekunst, indem sie deren feine Verzierung und Vergoldung der Fläche anwendet. Es gibt kaum Tafelbilder des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, die nicht einen prunkvollen Goldgrund tragen, der aus aufgelegtem und durch Glätten zum Spiegeln gebrachtem Blattgold mit zierlicher Punzierung besteht. In der Regel sind die Bilder außerdem mit plastischem Zierat geschmückt, oder sie sind häufig Bestandteile großer geschnitzter und gemalter Altäre. Die deutschen Maler haben nur zeitweise und unter indirektem oder auch direktem italienischen Einfluß die Unabhängigkeit von der Bildhauerei erlangt, die unter den italienischen Tafelbildern in beträchtlichem Grade besonders die feinen sienesischen Täfelchen besitzen. Der Tafelmaler arbeitet in Deutschland bis zur höchsten Blüte deutscher Malerei, zu Dürers, Holbeins, Grünewalds Zeiten in enger Gemeinschaft mit dem Bildschnitzer. Die Wirkung der plastischen Teile ist sogar in den Bildern dieser großen Künstler gelegentlich noch in Rechnung gestellt.

Ist sonach das Gemälde in negativem Sinne durch den Mangel architektonischen oder plastischen Beiwerks charakterisiert, so ist in positivem Sinne zunächst die Eignung als Sammelgegenstand im



FRANZÖSISCHER DIPTYCHON MIT ORIGINALRAHMEN. (UM 1400)
FLORENZ, BARGELLO



HUBERT VAN EYCK, BILDSCHMUCK EINES BLATTES AUS DEM GEBETBUCH WILHELMS VON BAYERN (UM 1416.) MAILAND

weitesten Sinne des Wortes ausschlaggebend für die Anwendung des Begriffs Gemälde. Wenn auch unklar bleibt, wo er geprägt worden ist, so ist er sicher in Sammlungsinventaren überliefert worden. Das Tafelbild als Kunstwerk, das es vor allem anderen für uns ist, ermöglicht sogleich eine nähere Bestimmung seiner Eigenschaften als Sammelgegenstand: das Tafelbild wird zum Gemälde, sobald es um seiner künstlerischen oder ästhetischen Eigenschaften willen gesammelt wird.

Aus den meisten Jahrhunderten ist überliefert, daß Kunstwerke gesammelt worden sind. Meist sind es solche, deren Entstehung lange zurückliegt oder die ihrer Bestimmung früh entfremdet worden waren. Es trifft verhältnismäßig selten auf gleichzeitig entstandene Kunstwerke zu, zu schweigen von solchen, die geradezu für Sammlungen hergestellt wurden.* Schon deswegen darf die Tatsache, daß Tafelbilder von Zeitgenossen gesammelt wurden, nicht ohne weiteres für die Entstehung des Gemäldes verwendet werden. Sie ist aber auch unerheblich dem Umstand gegenüber, daß die Entstehung des Gemäldes die Wandlung

* Von der Kunst Ostasiens, die unter ganz anderen Daseinsbedingungen aufgewachsen ist, darf hier abgesehen werden.

der ästhetischen Faktoren des Bildes zur Voraussetzung hat. Denn zweifellos kann nur dann von Gemälden gesprochen werden, wenn die Beschaffenheit der ästhetischen Eigenschaften des Tafelbildes in einem Punkte der Entwicklung den Anreiz zum Sammeln bot. Historische Nachrichten über das Sammeln sind bestenfalls willkommene Zeugenaussagen.

In der Tat fallen die frühesten Nachrichten über das Sammeln von Tafelbildern mit dem gewaltigsten Umschwung in der Kunst zusammen, den die christlichen Völker des Abendlandes je erlebt haben. Die flächenschmückende oder dekorative, nur zwei Dimensionen kennende Malerei des Mittelalters wandelt sich am Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zu der naturalistischen oder realistischen, die dritte Dimension, mit anderen Worten Raumtiefe und Körperlichkeit der Dinge in die Wiedergabe einbeziehenden Malerei der Neuzeit.

In Italien reift der Realismus unmerklich heran, „der Raum gilt bei Giotto durchaus nur als Schauplatz" (Burkhardt). Die realistische Raumwiedergabe wird, nachdem sie als Problem gegenüber der unnaturalistischen Malerei der Gotik erkannt worden ist, auch als Problem behandelt. Die Natur wird mit wissenschaftlicher Methode und Folgerichtigkeit erforscht. Immer steht im Mittelpunkt der künstlerischen Gestaltung der Mensch. In der Wandmalerei sprechen sich nach wie vor die italienischen Maler am eindrücklichsten und umfassend aus. Bis weit ins sechzehnte Jahrhundert betätigten sich die besten vornehmlich als Freskanten. Die Tafelbilder veranschaulichen nur schwach die Bedeutung von Lionardo, Michelangelo, Raphael, Correggio, es bedarf dazu der Kenntnis des Abendmahles in Mailand, der Sixtinischen Kapelle, der Stanzen und Loggien in Rom und der Fresken in Parma. Diesseit der Alpen bricht in den Niederlanden mit der geheimnisvollen Wucht und Vieldeutigkeit aller großen Ereignisse der Weltgeschichte im fünfzehnten Jahrhundert ein anscheinend unabhängiger, reifer, naturalistischer Stil durch, der dem Lande auf Jahrhunderte die künstlerische Hegemonie nördlich der Alpen sichert. Seine frühesten und freiesten Werke übersehen in trunkener Naturverehrung gleichsam den Menschen, der zwischen Felsblöcken und Wellen zum winzigen, bedeutungslosen Atom des ungeheuren, grenzenlosen Alls zusammenschrumpft. Seine Begründer sind die Brüder Hubert und Jan van Eyck, die ersten modernen Maler. Eyckische Bilder sind es, die, der Überlieferung zufolge, zuerst gesammelt wurden. Sie sind es auch, die die Voraussetzung für das Gemälde, die entschiedene Veränderung der ästhetischen Eigenschaften des Tafelbildes erfüllen.

Die neue Bewertung ästhetischer Faktoren, die sich im fünfzehnten Jahrhundert in Italien im Studium von Perspektive und Anatomie, von Licht und Schatten, vom figürlichen Aufbau ausdrückte, wurde schon ein Jahrhundert später für die Niederlande vorbildlich, und es bliebe vielleicht unklar, welchen Anteil die italienische Kunst an der Entstehung des Gemäldes hat, wäre nicht, wie es scheint, mit der Wendung zum Naturalismus die Entstehung neuer Inhalte der Darstellung untrennbar verknüpft. In Italien setzt sich der Naturalismus innerhalb der religiösen Malerei durch. Das mythologische Bild gestaltet sich wohl seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer selbständigen italienischen Kunstgattung, ist aber in seiner Lebensdauer von dem Interesse für die Antike abhängig und verschwindet deshalb wieder; die Bildnismalerei wird nur in bescheidenem Maße gepflegt. Die van Eyck bleiben weder befangen in der religiösen Vorstellungswelt, noch huldigen sie dem neuen humanistischen Bildungsideal. In naiver Jugendkraft erschaffen die Begründer des Realismus im Norden aus einer allgemein menschlichen, die Natur im weitesten Sinne in den Mittelpunkt der Darstellung rückenden Weltanschauung heraus neue Bildgattungen, erschließen neue Darstellungsgebiete: das Sittenbild, von dem nur noch schwache Spuren zeugen, und das Bildnis. Es nimmt nicht wunder, daß eine so universale künstlerische Einstellung im Fortschreiten immer neue Bildgattungen schuf: die Landschaft, das Stilleben, das Gruppenbild. Bemerkenswert bleibt die Unfruchtbarkeit der italienischen Kunst hierin. Der Naturalismus des Italieners verherrlicht in seinen größten Künstlern am deutlichsten und eindrucksvollsten den Menschen, der schon im Mittelpunkt der Darstellungswelt Giottos gestanden war, der Naturalismus des Niederländers die unerschöpfliche Natur. Ein Blick auf das moderne Gemälde überzeugt, daß es vor allem in der altniederländischen Malerei wurzelt.



JAN VAN EYCK, MADONNA AM SPRINGBRUNNEN. (1439.) MIT ORIGINALRAHMEN

ANTWERPEN, MUSEUM



NEW YORK, STADTBILD

DAS HOCHHAUS

VON

WALTER CURT BEHRENDT

In Europa, vor allem in den westlichen Industriestaaten, in England und Deutschland, ist nach dem Kriege das schon immer vorhandene Interesse für den Bau von Hochhäusern nach amerikanischem Muster stärker geworden. Die Ursache ist der wachsende Raummangel in den Großstädten und Industriezentren, der durch den Stillstand des Wohnungsbaues hervorgerufen wird. Mit der Errichtung von Hochhäusern hofft man dieser bedrückenden Raumnot wirksam abzuhelfen, da durch die vielen Büro- und Geschäftsräume in solchen Riesenhäusern die Möglichkeit gegeben ist, zahlreiche Wohnungen frei zu machen, die jetzt in allen Stadtteilen für Bürozwecke in Anspruch genommen werden. Während nun in England die Idee, Hochhäuser nach amerikanischem Vorbild zu errichten, vornehmlich bei den Vertretern der Geschäfts- und Handelswelt Anhänger gefunden hat, bei der Architektenschaft aber aus wohnungspolitischen und stadtbaukünstlerischen Gründen auf einmütige Ablehnung gestoßen ist, hat dieser Gedanke in Deutschland allseitig Zustimmung gefunden. Und gerade die Architekten haben sich, verlockt wohl in erster Linie durch



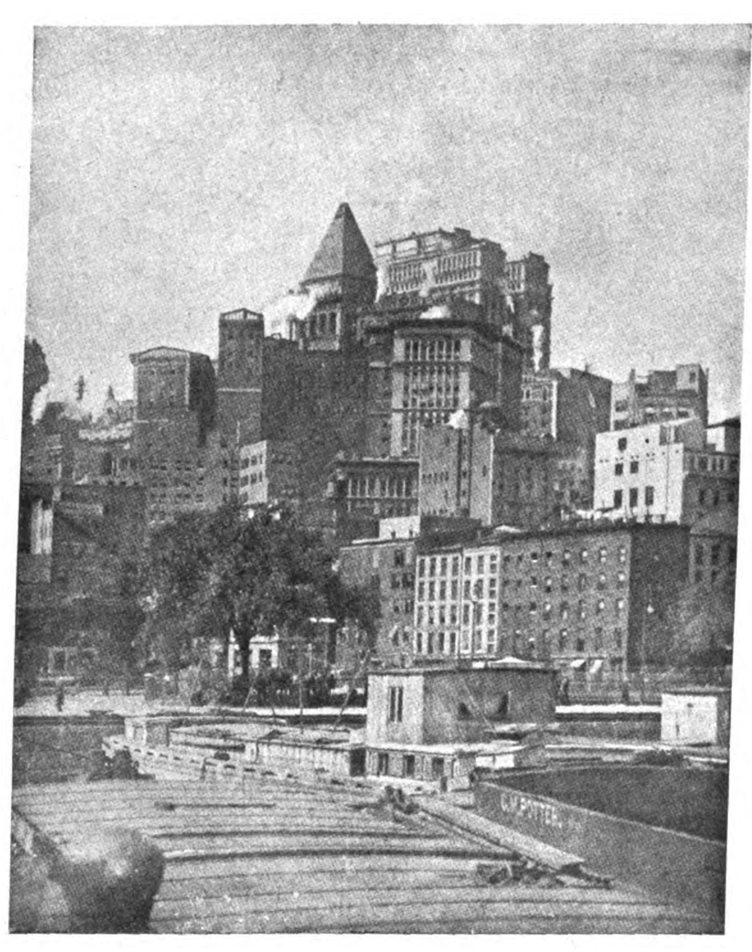
NEW YORK, STRASSENBILD DER UNTERSTADT

den Reiz und die Neuartigkeit einer monumentalen Bauaufgabe, mit überwiegender Mehrheit für die Einbürgerung dieses neuen Bautyps ausgesprochen. Der Rausch der Begeisterung für diese Bauidee (der vereinzelt sogar dazu geführt hat, den Bau von Hochhäusern auch für Wohnzwecke zu empfehlen) wird durch die Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse zwar stark abgekühlt, und die Höhe der Baukosten hat bisher noch die praktische Ausführung verhindert. Um so größer aber ist die Zahl der Pläne; in fast allen deutschen Großstädten sind im Laufe der letzten Jahre Wettbewerbe ausgeschrieben worden, um geeignete Entwürfe zur Lösung dieser für kontinentale Verhältnisse neuen Bauaufgabe zu gewinnen. Diese Wettbewerbe, an denen sich vielfach die führenden deutschen Architekten beteiligten, haben ausgezeichnete und zum Teil sehr eigenartige Ergebnisse gezeitigt, Ergebnisse, wodurch die architektonisch-künstlerische Lösung der Bauaufgabe entscheidend gefördert worden ist.

In technisch-konstruktiver Hinsicht bieten diese Entwürfe allerdings wenig Neues. Sie folgen aufs engste den amerikanischen Vorbildern. Und das mit vollem Recht. Denn es ist kaum möglich, in dieser Beziehung etwas Besseres zu finden, als das von den amerikanischen Ingenieuren geschaffene System der „steel cage construction", das die Außenmauern vollständig ihrer tragenden Funktionen entbindet und an ihrer Statt alle Lasten — Mauerlasten, feste Lasten und Nutzlasten — aufnimmt und sicher auf die Fundamente überträgt. Dagegen sind die deutschen Architekten in der Gestaltung des Grundrisses und in der architektonischen Behandlung der Aufgabe über ihre amerikanischen Vorbilder hinausgegangen. Hier haben sie vielfach ganz neue Wege beschritten.

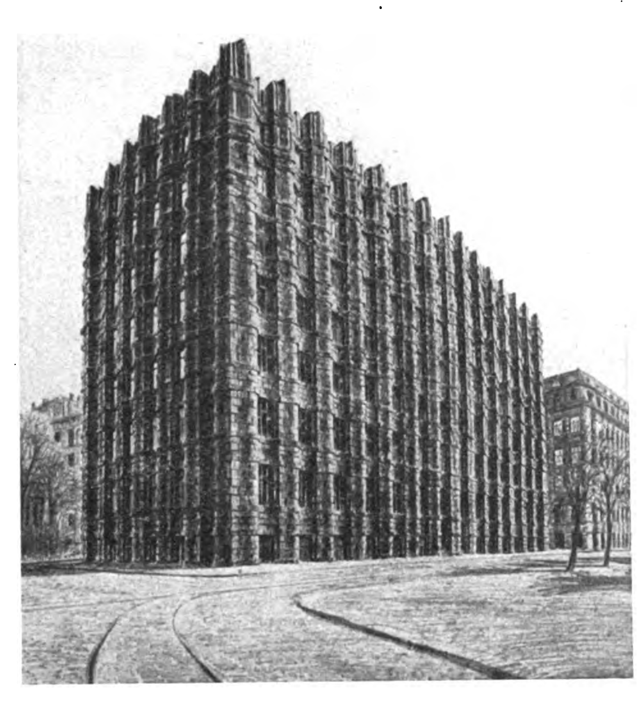
Die Grundrißbildung des amerikanischen Hochhauses kann bis heute nicht als ein Muster angesprochen werden. Das wird man auch in amerikanischen Fachkreisen ohne weiteres zugeben. Es ist nicht so sehr die innere Raumfolge oder die Regelung des Verkehrs innerhalb des Gebäudes, die Anordnung der Treppen und Aufzüge, die zu wünschen übrig läßt, als vielmehr die Gesamtanlage und die Aufteilung des Baublocks. Die weil sie nur eine unzureichende Belichtung und Belüftung der unteren Geschosse zuläßt.

Diese Randbebauung um zentral gelegene Höfe ist von den deutschen Architekten als nachteilig empfunden worden. Und sie haben daher bei ihren Entwürfen systematisch versucht, die Mängel durch eine grundsätzlich andere, neuartige Planbildung zu vermeiden. Das natürliche Bedürfnis freier Licht- und Luftzufuhr in diesen Riesenhäusern hat



NEW YORK, DIE UNTERSTADT VON DER WASSERSEITE

amerikanische Anordnung, die in der Regel eine volle Bebauung des Grundstückes oder eine Gruppierung der Baumassen um einen oder um mehrere zentrale Höfe vorsieht, folgt dem überlieferten Schema des Stockwerkbaues. Das hat bei Gebäuden von fünf, sechs und sieben Geschossen auch nichts Bedenkliches, wird aber gefährlich bei Hochhausbauten. Einmal weil diese Anordnung die Feuersicherheit vermindert — die schluchtartigen Höfe wirken wie Schornsteine, die Zugwirkung anfachend und steigernd —, zum andern, die deutschen Architekten zu einer Anordnung geführt, die nicht eine ringsum geschlossene Baumasse annimmt, sondern von der Blockmitte ausgehend die Bebauung nach außen, gegen die Straße hin öffnet und abtreppt. Es werden schmale, beiderseits mit Lichtöffnung versehene Bautrakte angeordnet, die für die Anlage von Büroräumen gut auszunutzen sind. In einem entwickelteren Stadium führt diese Anordnung zu sternförmigen Grundrissen mit einem zentralen Kernbau (in dem die Treppen und Aufzugsanlagen konzentrisch, die



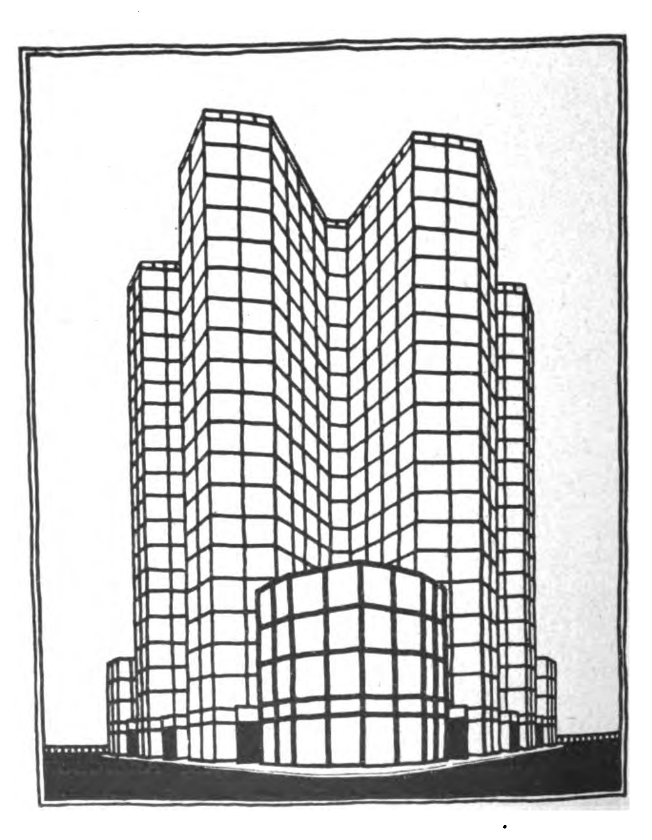
HANS POELZIG, HOCHHAUSPROJEKT FÜR DRESDEN

Orientierung erleichternd, zusammengefaßt werden können) und zu ausstrahlenden Flügelbauten von beschränkten Breitenmaßen, die in einem mittleren Flur die Büroräume aufnehmen.

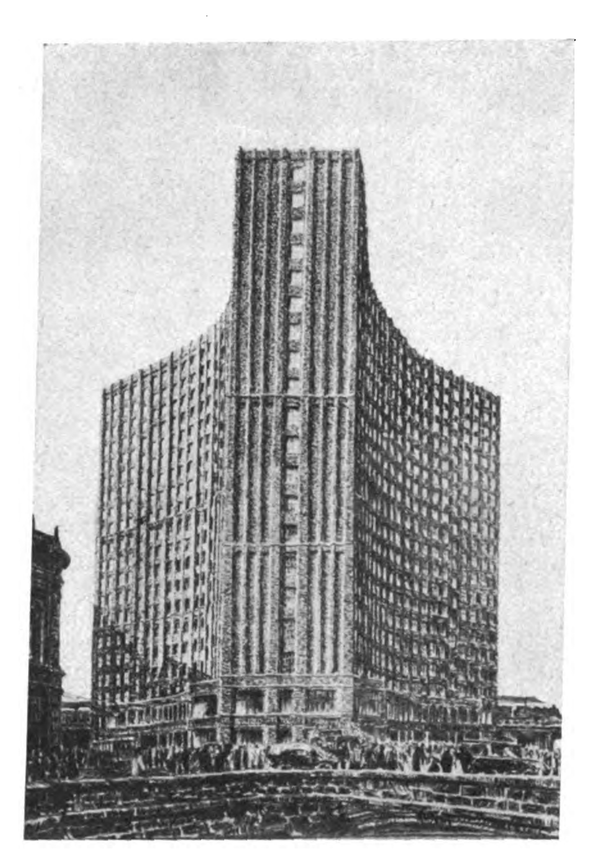
Dieser Grundrißgedanke ergibt für die Gestaltung des Aufbaues eine klare konstruktive Bauidee.

Und hier ist nun ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie ein konsequent durchgeführter Konstruktivismus zu neuen architektonischen Formen führt, zu Formen, die auch ohne den üblichen Apparat klassizistischer Fassadendekoration, starker monumentaler Wirkung fähig sind. In Amerika ist man — im Gegensatz zu der technisch-konstruktiven Baugesinnung, die sonst bei der Gestaltung der Nutzbauten, der Fabriken und Werkstätten, der Silos und Elevatoren zu erkennen ist — in der architektonischen Formengebung des Hochhauses allzusehr noch repräsentativen Tendenzen gefolgt. Die Architektur des amerikanischen Wolkenkratzers entstand in engster Anlehnung an die herrschende Schultradition der Pariser École des Beaux Arts, mit Hilfe der üblichen Mittel architektonischer Dekoration, unter Anwendung von Säulen, Pilastern, Ornamenten usw. Die Riesenhäuser werden aufgemacht als vergrößerte Renaissancepaläste, nach dem gebräuchlichen Schema dreigegliedert in Sockel, Oberbau und Kranzgesims, wobei die überlieferten Dekorationsformen in vergrößertem und mehr oder weniger vergröbertem Maßstab zur Anwendung gelangen. Das Ergebnis sind jene gewaltigen Steinkolosse mit aufeinandergetürmten Säulenparaden und Tempelarchitekturen, Bauwerke, die in ihrem pomphaften Stil mehr durch die Größe ihrer Maßstäbe als durch wahre Monumentalität imponieren.

Im Gegensatz dazu haben die deutschen Architekten — dafür dürfen die hier beigefügten Abbildungen als Beweis dienen — versucht, die architektonische Form des Hochhauses aus dem Zweck heraus zu entwickeln. In den hier abgebildeten Entwürfen diktieren die Forderungen des Zwecks und des Materials (Glas, Eisen) das Gesetz der Form. Und so ist, unabhängig von der akademisch-klassizistischen Überlieferung, eine neue Bauform entstanden, eine Form, die durch sich selbst wirkt, durch die Wucht ihrer Massen und durch die Kraft und Charakteristik ihrer Zweckmäßigkeit. Diese Form verzichtet freiwillig auf den leeren Pomp architektonischer Dekorations-



HANS SOEDER, TURMHAUSENTWURF FÜR BERLIN, FRIEDRICHSTRASSE

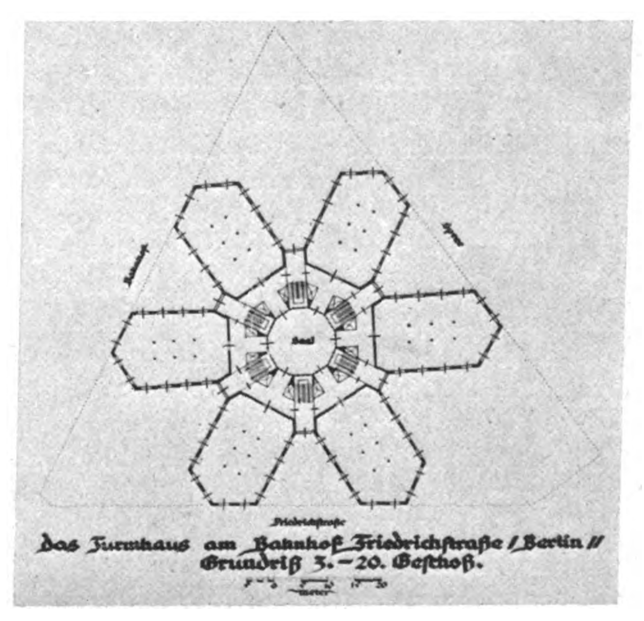


HANS POELZIG, HOCHHAUSPROJEKT
FÜR BERLIN, FRIEDRICHSTRASSE

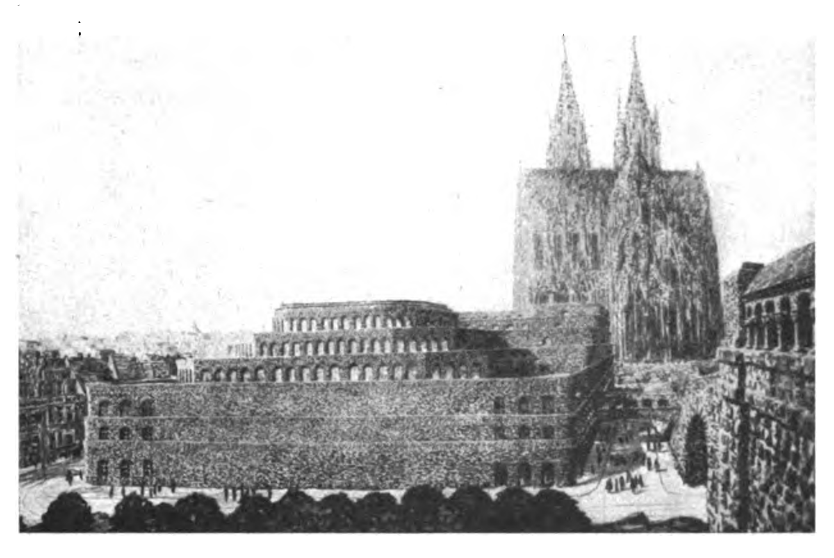
mittel, die von der Vergangenheit erborgt sind, sie sucht ihre Wirkung nicht in der schönen Fassade, sondern in der eindrucksvollen Gruppierung und Steigerung der Baumassen, im Rhythmus der Verhältnisse, in der Wucht einprägsamer Silhouetten. In diesen Entwürfen deutscher Architekten für Hochhäuser ist das gleiche Gestaltungsprinzip wirksam, wie in den monumentalen Nutzbauten deutscher Städte des Mittelalters, in den großartigen Befestigungswerken, Wehrtürmen, Krantoren und Speichergebäuden. Auch diese Bauten sind ohne jeden Aufwand an schmückendem Beiwerk ausgeführt, auch dort ist nirgends eine Form zu finden, die nicht unmittelbar notwendig und aus dem Zweck der Anlage zu erklären ist. Und in diesen Bauten steckt, wie jeder zugeben muß, der sie gesehen hat, eine Kraft der Wirkung, die ihresgleichen sucht. Diese große Wirkung beruht auf der elementaren Wucht des Ausdrucks und ist gewonnen mit den primitivsten Mitteln architektonischen Gestaltens: durch eine geschickte Gruppierung und planvoll abgewogene Staffelung der Baumassen.

Zum Schluß noch einige kurze allgemeine Bemerkungen zu der städtebaulichen Seite des Hochbauproblems.

Not war es — nämlich der Mangel an Bodenfläche in der Geschäftsstadt von New York City — die zuerst den amerikanischen Architekten den Gedanken eingab, die Bürohäuser auf dem schmalen Grund von Manhattan Island in die Höhe, statt in die Breite zu entwickeln. Städtebauliche Gedanken, Rücksichten auf das Straßen- oder Stadtbild oder Überlegungen verkehrstechnischer Art, wurden dabei zunächst nicht angestellt. Da es überdies eine polizeiliche Regelung der Bebauung durch eine Zonenbauordnung oder durch eine Beschränkung der Gebäudehöhen, wie in den europäischen Ländern, wenigstens anfänglich nicht gab, wurden Hochhäuser überall da errichtet, wo sich ein Bauherr dafür fand. Die Not ist es auch jetzt — nämlich der Mangel an Raum infolge der durch die Nachwirkungen des Krieges gelähmten Bautätigkeit —, die diesem Gebäudetyp amerikanischen Musters in den Industrieländern des alten Kontinents ein verstärktes Interesse zugeführt hat. Wenn es aber der jungfräuliche Charakter des amerikanischen Bodens und seine Eigenschaft als koloniales Neuland entschuldbar erscheinen läßt, städtebauliche Forderungen bei der Behandlung dieser Bauaufgabe zunächst zu vernachlässigen, so verlangen in Europa die historisch und siedlungstechnisch ganz bestimmt gearteten Verhältnisse der alten Kulturlandschaft ernsthafte Berücksichtigung.



HANS SOEDER



HANS POELZIG, KAUFMANNSHAUS FÜR KÖLN

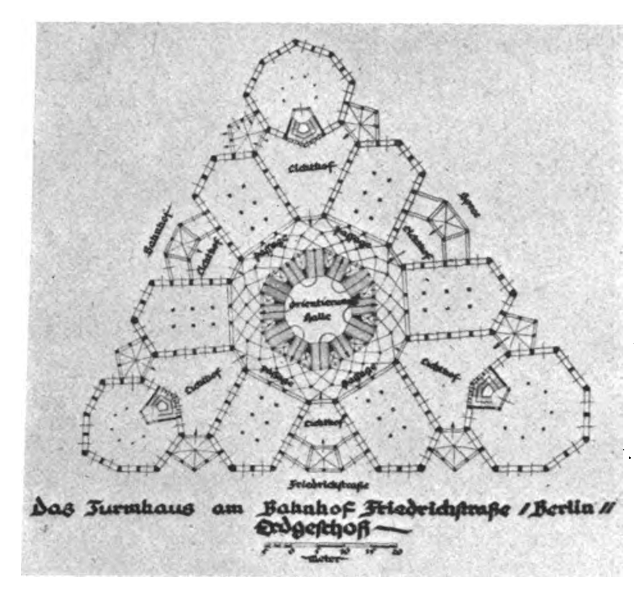
Soweit die besonderen Verhältnisse Deutschlands, die uns hier vor allem beschäftigen, in Frage kommen, fordert der geschichtliche Charakter gerade der deutschen Städte, die in jahrhundertelanger Entwicklung gewachsen und geworden sind, mit aller Bestimmtheit, daß bei der Auswahl der Bauplätze für Hochhäuser mit besonderer Vorsicht verfahren wird, damit nicht wertvolle architektonische Stadtbilder leichtsinnig zerstört oder geschlossene Gruppen geschichtlicher Baudenkmäler durch Einfügung eines Fremdkörpers in ihrer Wirkung beeinträchtigt werden. Ein Turmhaus trägt in seine nähere und weitere Umgebung einen neuen Maßstab, der gefährliche Proportionsverschiebungen verursacht und unter allen Umständen den Eindruck eines Straßen- oder Stadtbildes entscheidend beeinflussen wird. Deshalb ist von verschiedenen Seiten die Forderung erhoben worden, Turmhäuser in Großstädten mit historischem Stadtkern nur in den Außenbezirken zu errichten, da es in dem Geschäftsviertel der Altstadt schwer sein wird, den vergrößerten Maßstab in harmonische Wechselbeziehung zum alten Baubestande zu bringen. (Daß es auch anders geht, zeigt der kühne Versuch Poelzigs für ein Hochhaus in Köln a. Rh., das in unmittelbarer Nachbarschaft des Domes geplant ist.)

Jedenfalls wird in deutschen Städten der Bau von Hochhäusern nicht der freien Willkür einzelner Bauherren überlassen bleiben dürfen. Die Erlaubnis zur Errichtung von Hochhäusern muß vielmehr beschränkt bleiben und kann nur für solche Bauplätze erteilt werden, die gewisse Bedingungen erfüllen und im Gesamtplan der Stadt eine bestimmte Rolle spielen.* Es ist durchaus unzulässig, wenn an einer Straße, deren Breite für die geordnete Abwicklung eines normalen Verkehrs genügt, ein Gebäude errichtet wird, das infolge seiner übermäßigen Abmessungen Verkehrsstauungen hervorrufen muß und überdies noch seiner Nachbarschaft Licht und Luft raubt. Es muß vielmehr bei jeder Planung von Hochhäusern, zugleich mit der Grundrißfrage, auch die Frage des äußeren Verkehrs gelöst werden.

Die Hochhausbauten lassen sich in den Stadtplan nicht beliebig einfügen, sondern in jeder Stadt nur an ganz bestimmten Stellen des Stadtorganismus. Sind diese Stellen nach technisch-konstruktiven Erkenntnissen ausgewählt, wird das Hochhaus also aus dem inneren Organismus der Stadt heraus entwickelt, so muß das Gebäude, im Brennpunkt des Verkehrs aufgerichtet und von allen Richtungen „Nahrung" an sich saugend — auch im Stadtbild an der richtigen Stelle stehen.

* Die Wertsteigerung, die den für die Errichtung von Hochhäusern freigegebenen Grundstücken zuwächst, zwingt übrigens zu besonderen bodenpolitischen Maßnahmen. In Deutschland hat man vorgeschlagen, den Grundstücken, für die eine Aufhebung von Baubeschränkungen gewährt wird, die Bedingung aufzuerlegen, daß sie nach einer Reihe von dreißig, fünfzig oder neunzig Jahren ohne weiteres in Gemeindebesitz übergehen.

Dann erübrigt es sich auch, allzu ängstlich auf die überlieferten ästhetischen Begriffe akademischer Stadtbaukunst Bedacht zu nehmen. Wie die logische Grundrißgestaltung und die konstruktive Ordnung des Gebäudeinnern nach Zweck und Bedürfnis im Äußern zu einer selbständigen architektonischen Form geführt hat, so wird auch die konsequent konstruktive Einordnung des Hochhausgrundrisses in den Stadtplan eine befriedigende städtebauliche Lösung ergeben.



HANS SOEDER



GEORGE GROSZ, PÄRCHEN. ZEICHNUNG

GEORGE GROSZ

VON

KARL SCHEFFLER

Der Kommunist George Grosz hat Meinungen veröffentlicht, woraus geschlossen werden mußte, daß er die Kunst und sein Talent für eine bürgerliche, das heißt in seinem Sinne für eine verwertliche Angelegenheit hält, für etwas Atavistisches, das nur noch Sinn hat, sofern es sozialrevolutionären Zwecken selbstlos dient. Das war vor drei Jahren. Jetzt scheint dem Zeichner das Bewußtsein zu dämmern, daß das Talent doch das Beste ist, was er hat, und daß die Kunst mehr ist, als er davon gehalten. Denn über die Anklagen des Sozialkritikers siegt mehr und mehr eine Freude an der Erscheinung. Sogar eine gewisse romantische Heiterkeit äußert sich. Die letzten Ausstellungen im Malik-Verlag und in der Galerie A. Flechtheim zeigten es, daß in dem humorlosen Entlarver sozialer Scheußlichkeiten etwas Neues vorgeht. Grosz hat offenbar mehr Freude an seinem Talent als früher; und dafür dankt das so lange vergewaltigte Talent mit Schönheiten. Diese Schönheiten aber wirken auf den Stoff, auf die Gestalten aus einer Welt des Häßlichen zurück, geben ihnen höheren Ausdruck, vielfältigere Bedeutung, und tun, was keine Tendenz konnte: sie machen die dargestellten Wahrheiten überzeugend, unwidersprechlich und lassen sie im Zusammenhang mit dem Leben verständlich erscheinen.

Die monomanische Arbeitsweise von Grosz, die vornehmlich aus seinen Mappenwerken und aus seinen Malereien spricht, und die auch jetzt keineswegs schon endgültig überwunden ist, hat, historisch betrachtet, nichts verwunderliches. Grosz ist dreißig Jahre alt. Seit dem Erwachen seines künstlerischen nur aus dem politischen Nihilismus eine kommunistische Romantik hervorgeht, sondern daß ihr auch künstlerisch eine seltsame Art von Romantik antwortet! Die Dinge werden aber nicht besser, wenn sie sich psychologisch und historisch erklären lassen. Grosz muß das Fegefeuer siegreich



GEORGE GROSZ, KLEINE STÖRUNG. AQUARELL

MIT ERLAUBNIS DES MALIK-VERLAGES

Bewußtseins, seit zehn Jahren, sieht er nichts als Zusammenbruch, sieht er eine Welt zugrunde gehen. Was Wunder, daß er an nichts, daß er auch an Kunst und Talent nicht mehr glaubt, daß seine Arbeit von kalter Verzweiflung regiert wird, und daß an die Stelle der zerrissenen Überlieferungen die fixe Idee tritt! Das Talent muß sehen, wie es unterkommt. Was Wunder, daß nicht durchschreiten, wenn er werden will, wozu die Natur ihn bestimmte, als sie ihm ein so starkes Talent gab. Es ist nicht zu verwundern, daß er mit Tendenzkunst viel Zeit verloren hat, aber er hat Zeit damit verloren; er hat sich von dem furchtbaren Schicksal, in das er während entscheidender Entwicklungsjahre geraten ist, einseitig, fanatisieren, ja dumm machen lassen. Es ist fast



GEORGE GROSZ, ZIGEUNERMUSIK. LITHOGRAPHIE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

ebenso wohlfeil überall im Leben nur das Klägliche, Gemeine und Grausige zu sehen, wie es oberflächlich ist nur das gesellschaftlich Glatte und Freundliche, nur das Süße und Gefällige zu sehen. Solche Einseitigkeit ist bequem; Darstellungen der Hölle sind immer dankbar und wirken stets auch auf ein großes Publikum. Die Natur kennt solche Abstraktion nicht. Sie enthält beides, Hölle und Himmel, sie enthält alles, und alles zugleich. Das Gefällige hat in der Natur groteske Züge und das Groteske gefällige Züge, das Entsetzliche hat Größe, und das Erhabene ist immer irgendwie lächerlich. In allem, was romantisch erscheint, spukt ein Grausen, wenn man scharf hinsieht; und im Großstadtleben, dort wo es am schaurigsten ist, wo es nach Mord, Hunger, Syphilis und Wahnsinn aussieht, ist immer noch der Schein einer mächtigen Schicksalsromantik. Diese große Allheit der Natur zu geben, das Schöpfungsgeheimnis, das die Begriffe gut und schlecht nicht kennt, sondern nur Kräfte: das ist recht eigentlich die Domäne der Kunst. Wo Worte, Begriffe, Gedanken verstummen, wo nur das Gefühl noch bleibt, da beginnt die Kunst zu sprechen. Das ist die Einsicht, die Grosz sich, wenigstens intuitiv, erwerben muß — die er sich, wie einige neue Aquarelle zeigen, zum Teil schon erworben hat. Er hat sich sehr zu hüten vor dem verderblichen deutschen Künstlerschicksal. Denn es ist grundsätzlich nichts anderes, wenn ein Menzel mit Hilfe eines subalternen Pflichtgefühls sein Genie vergewaltigt und lieber ein Zeichenmeister als ein freier Gestalter sein will, oder wenn Grosz sein nicht kleines Talent einer politisch gefärbten Weltanschauung dienstbar macht und auf das schönste Künstlerrecht verzichtet. Kein Recht, keine Pflicht steht höher als das Recht der Begabung, als die Pflicht gegen diese Gnade der Natur. Alles andere sollte dem Künstler etwas Zufälliges sein. Das Talent stammt aus dem Zentrum der Natur. Mit absichtsvollen Anklagen kann Grosz uns nur sagen, was wir schon wissen und was schnell langweilt; wo sein Talent aber die Erscheinung konstatiert, weil ihn die Form frappierte, wo er mit Linien, Formen und Farben ein Erlebnis des Gefühls aufzeichnet, da erst wird die Wahrheit im tieferen Sinne wahr, wird das ewig Aktuelle geboren, springt aus dem Charakteristischen das Schöne hervor. Es ist nicht Daumiers Größe, daß er die Schwächen seiner Zeit gegeißelt hat. Unsterblich macht ihn, daß er verliebt war in seine Modelle, in die Deputierten, Advokaten, Bourgeois und Proletarier, daß er im Alltagsgetriebe des modernen Lebens eine Form von michelangelesker Romantik entdeckte und sie aus der Natur herausriß — daß seine Anklage zur Adoration wurde!

Über Grosz wird hier jetzt ausführlicher berichtet, weil in seinen letzten Arbeiten, wie gesagt, ein Abglanz wenigstens von solcher Anbetung des Lebens über die Sozialkritik hinaus enthalten ist, weil der Künstler nicht mehr so gefesselt von Tendenzen erscheint, weil das Talent freier und naiver auftritt, und eine eigene Romantik entfaltet. Nicht daß Grosz zahmer geworden wäre. Die Verkommenheit und Verschminktheit des Großstadtlebens ist nicht weniger kraß als früher gegeben; zugleich ist aber eine Atmosphäre gegeben, die



GEORGE GROSZ, LIEBESPAAR. AQUARELL

MIT ERLAUBNIS DES MALIK-VERLAGES

vom Einzelfall auf das Ganze weist. Anstelle des Raisonnements tritt das Erlebnis der Erscheinung. Damit verschwindet der peinliche Beigeschmack, es verschwindet das Provozierende, das immer wieder den Staatsanwalt auf den Plan ruft. Es gibt Hintergründe in den neuen Aquarellen, die fast opernhaft romantisch anmuten, es spielt die Farbe hier und da ins Bengalische hinein — ein Beweis, wie viel Weichheit diese starren Ankläger der Gesellschaft zu verbergen trachten —, die Erscheinung wird zum Raumornament und beginnt in dieser Form erst wahrhaft naturalistisch zu leben.

Das gilt freilich vorläufig nur für einige Aquarelle und tendenzfreie Zeichnungen. Für die Ölbilder gilt es nicht. Der Maler Grosz interessiert nicht. Wie man früher schnell an seinen figurenreichen Bildtafeln vorüberging, von denen man den Sinn in Teilen ablesen mußte, so fesseln auch die mechanischen Konstruktionen der letzten Jahre nicht. Diese Art Malerei ist Spleen, ist obendrein langweilig akademisch Wer nur sie kennt, wird die Behauptung, Grosz sei einer der begabtesten Deutschen innerhalb seiner Altersklasse, ja vielleicht der Begabteste, nicht verstehen. Und doch ist es so. Hier ist ein Talent, das ungewöhnlich wirkt, wo es sich unbefangen dem Eindruck hingibt, in dem eine seltene Mischung von Beobachtungsgabe und Romantik ist, das sich aber künstlich arm macht, weil es die moralische Empörung nicht überwinden kann. Frei wird Grosz erst an dem Tage sein, wo er fühlt, daß das Talent nicht bürgerlich, aristokratisch oder proletarisch ist, daß die Kunst nicht soll und muß, und daß künstlerischer Charakter nicht in parteipolitischer Dienstbarkeit besteht, sondern in der Autonomie des Talents.



GEORGE GROSZ, GROTESKER TANZ. LITHOGRAPHIE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



EMANUEL BARDOU, BÜSTE EMANUEL KANTS

EINE VERGESSENE KANTBÜSTE

VON

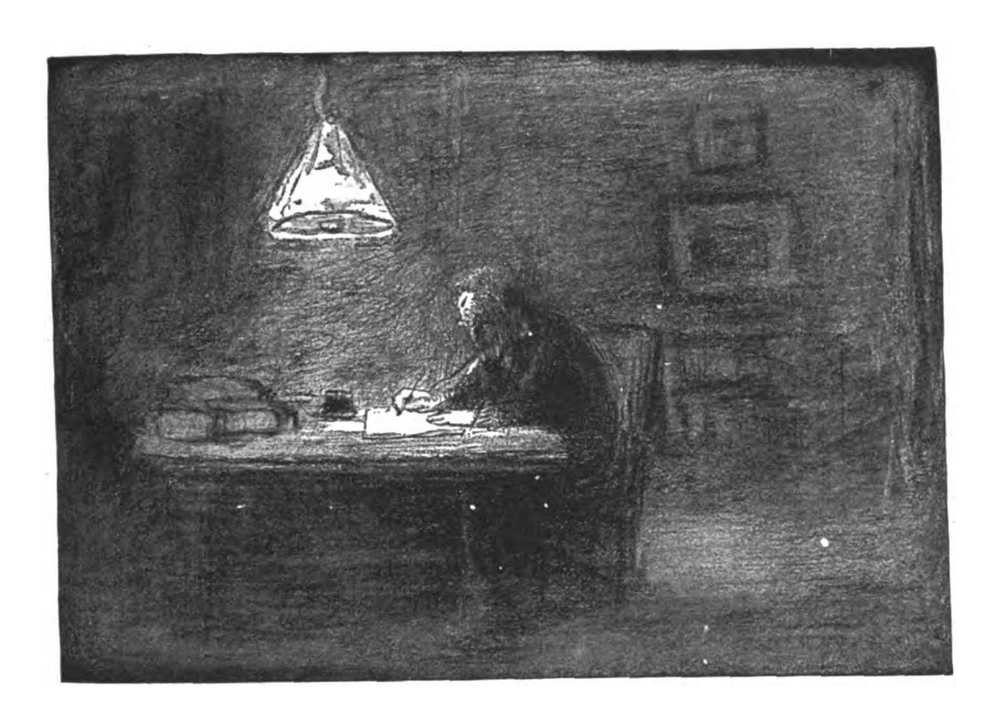
THEODOR DEMMLER

Immanuel Kant kam in der Abgeschlossenheit seiner Heimatstadt Königsberg, die er nie verließ, nicht dazu, einem großen Künstler als Modell zu dienen. Die Mehrzahl der Bildnisse, die sich erhalten haben, stammen aus seinem Greisenalter, weil erst damals sein Ruhm in Deutschland und darüber hinaus sich verbreitete.

Unter den plastischen Darstellungen wird die 1801 entstandene Büste des früh verstorbenen C. F. Hagemann als Urkunde immer den höchsten Wert behalten, als die einzige, die sicher aus der Anschauung des Lebenden entstanden ist. Eine zweite, von J. Mattersdorf, aus dem Jahr 1795, versucht eine Stilisierung des Kopfes, die im Äußerlichen stecken bleibt. Feiner und im wesentlichen treffender ist das Werk von Emanuel Bardou, dem Berliner Meister (1744 bis 1818), das nach langer Vergessenheit jetzt wieder zutage gekommen und 1923 vom Kaiser-Friedrich-Museum erworben worden ist. Wer die Büste, die in Marmor ausgeführt und 1798 datiert ist, bestellt hat, wissen wir nicht. Sie muß sich lange im Atelier von Rauch befunden haben; vielleicht hat dieser sie aus Bardous Nachlaß erworben. Rauch stattete die von Strack erbaute Villa seines Schwiegersohnes d'Alton in Halle mit einer Menge von Reliefs und Modellen aus seiner Werkstatt aus. Für zwei hohe Säulen im Vorhof des Gartens stiftete er 1844 noch zwei Büsten, die des Winkelmannschen Fauns und unseren Kant. In dem stillen Gelehrtenheim, das 1854 in den Besitz des Historikers Ernst Dümmler überging, stand die Büste, nicht etwa gänzlich unbekannt — die Rauchbiographie von Eggers und die Erinnerungen von P. Wolters an Ferdinand Dümmler erzählen von ihr —, doch immerhin von den Freunden Kants und von weiteren Kreisen unbeachtet.

Zusammen mit der ersten Medaille des Berliners Abramson (1784), die auf ein Tonrelief von R. Collin zurückgeht, bildet sie ein wichtiges Dokument auf dem Weg der künstlerischen Verarbeitung des Philosophenkopfes. Der Anblick von vorn läßt die Züge etwas schlaff und erloschen erscheinen; von

der Seite her wird eine feine, in sich ruhende Geistigkeit sichtbar; die Häßlichkeit des Greisen, wie sie etwa in der Berliner Miniatur von V. C. Vernet erscheint, ist getilgt, die geistige Energie, besonders in den Augen, freilich nicht ausgeschöpft. Doch steht Bardous Arbeit dem wirklichen Kant wohl näher als Schadows Walhalla-Büste von 1808, die das Hagemannsche Vorbild etwas summarisch ins Monumentale und Unpersönliche zu steigern unternimmt. Ein Vergleich mit Bardous Chodowiecki-Büste zeigt freilich, daß der bescheidene, tüchtige Künstler, dem Schadow hohes Lob gezollt hat, aus der genauen Kenntnis des Modells heraus auch noch zu glücklicheren Schöpfungen befähigt war.



CHRONIK

Das Berliner Kupferstichkabinett stellt jetzt unter seinen Neuerwerbungen ein Exemplar von Burgkmaiers Holzschnitt des hl. Georg (B. 23., von 1508) aus, das auf Pergament gedruckt, durch vermutlich eigenhändige Bemalung des Künstlers besonders wertvoll ist. Ein Gegenstück in Wiener Privatbesitz, Kaiser Max zu Pferde — beide auch als Farbenholzschnitte bekannt, die von mehreren Platten gedruckt sind — ist in ähnlich reicher Weise mit Gold und Silber gehöht und ebenfalls auf Pergament gedruckt. Es wird wohl zu Recht vermutet, daß beide Blätter von Burgkmaier selbst für den Kaiser oder für einen Liebhaber aus seiner nächsten Umgebung hergestellt worden sind.

*

Beim Oberstkämmerer des habsburgischen Hauses in Wien, dem ehemals die öffentlichen Sammlungen unterstanden, ist ein unbekannter Velasquez gefunden worden. Vermutlich gehörte das Bild zu den habsburgischen Sammlungen, die allein außerhalb Spaniens eine größere Zahl von Bildern des Künstlers besaßen, und ist zu Repräsentationszwecken in die Dienstwohnung des Oberstkämmerers gekommen, als man die eigenhändigen von den bloßen Werkstatt- und Schülerarbeiten noch nicht zu unterscheiden wußte. Das aufgefundene Bildnis, das die Prinzessin Margarete Theresia im Kindesalter darstellt, ist in seiner leichten Malweise und dem feinen Türkisch-Blau eines der schönsten Gemälde des Künstlers im Wiener Kunsthistorischen Museum, wohin es nunmehr gelangt ist.

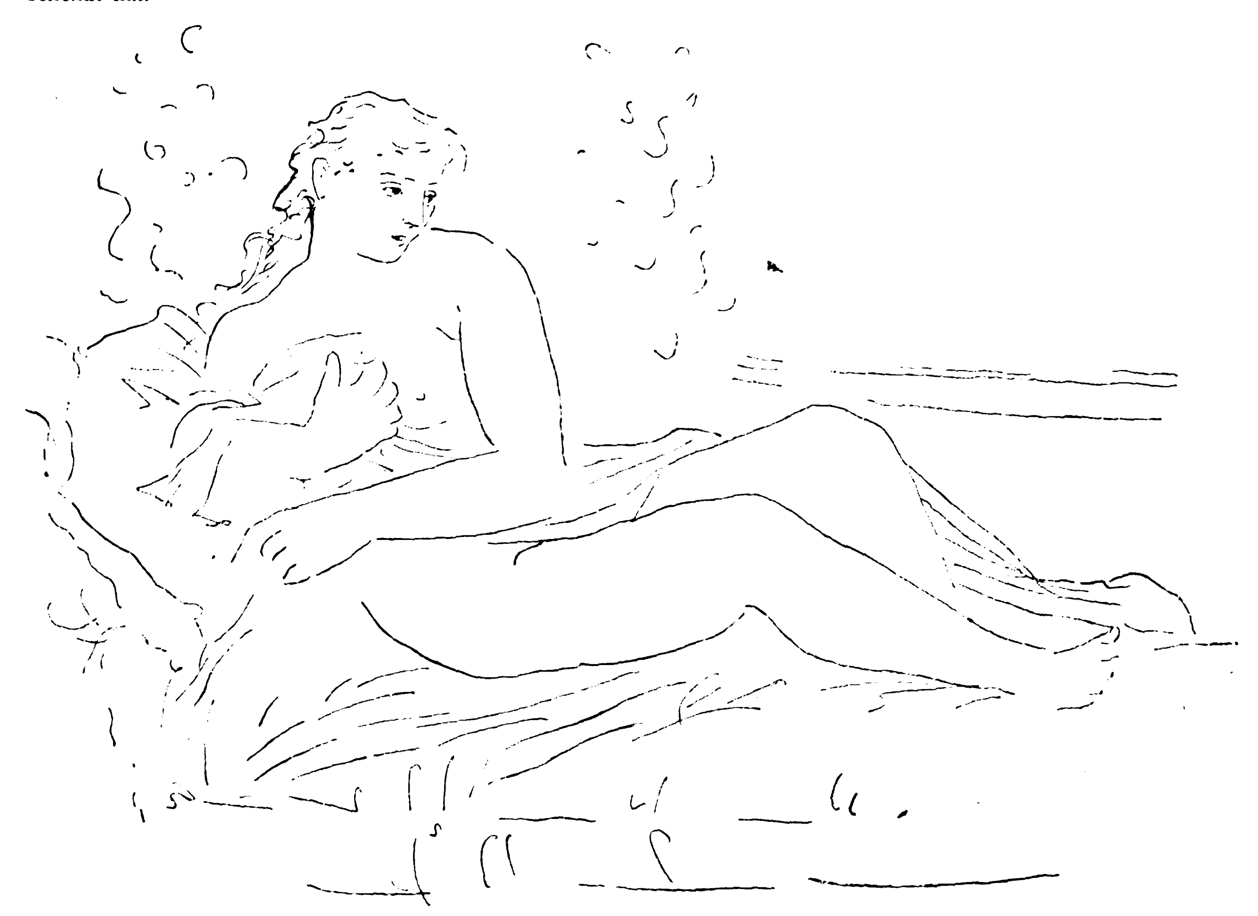
*

Im Louvre wird augenblicklich die letzte von acht Ausstellungen der Hinterlassenschaft E. Bonnats, des bekannten Pariser Malers, gezeigt. Bonnat war als Besitzer einer der schönsten Sammlungen alter Handzeichnungen bekannt. So hatte er fast dreißig echte Blätter von Dürer, aber auch die anderen großen Künstler der Zeichnung wie Raphael, Michelangelo, Rubens, Rembrandt und Watteau waren mit hervorragenden Proben vertreten. Die Sammlung ist als Ganzes der Heimatstadt Bonnats, Bayonne, vermacht worden, wohin schon zu seinen Lebzeiten beträchtliche Teile seines Besitzes gewandert waren. Auch für diejenigen, die die Sammlung kannten, boten die acht Ausstellungen im Louvre

viel Neues, besonders die letzte, die die Zeichnungen der Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts brachte. Sie war fast ausschließlich Delacroix und Ingres, von dem Bonnat eine hervorragend schöne Sammlung besaß, gewidmet. Zugleich mit den Zeichnungen erbt das Museum in Bayonne die sehr gewählte Sammlung antiker Skulpturen und Gemälde vom vierzehnten bis neunzehnten Jahrhundert. Bonnat hat nur einige kostbare Stücke dem Louvre vorbehalten, mit dem er als Präsident des Beirats des Louvre in Bezeihung war und dem er schon früher einzelne Werke geschenkt hat.

die Galerie weder eine Filiale noch ein Magazin. Die teilweise ausgezeichneten Bilder des Seicento waren zuletzt mit vielen geringen Werken in großen Stapeln in den Galerieräumen gegenüber dem Eingang untergebracht. Die jetzige Lösung wird erst einen Überblick über den reichen Bilderbesitz Dresdens ermöglichen und wird hoffentlich gleichzeitig für ihren rührigen Leiter der Ansporn, die zahlreichen nach auswärts abgegebenen Bilder einer erneuten Durchsicht zu unterwerfen. Hier ist wahrscheinlich noch manches Aschenbrödel zu finden.

*



PABLO PICASSO, RUHENDE FRAU. LITHOGRAPHIE. 1923

VERLAG DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Die Dresdener Gemäldegalerie erhält in dem Prinzenpalais in der Nähe des Zwingers ein zweites Gebäude für ihre Bilder. Die Galerie ist wohl die an italienischen Bildern reichste in Deutschland. Als sie in den Jahrzehnten vor dem Kriege besonders eifrig mit modernen Bildern bereichert wurde, mußten viele der im achtzehnten Jahrhundert gekauften italienischen Barockbilder ausgeschieden werden, für die das Verständnis im neunzehnten Jahrhundert mehr und mehr geschwunden war. Zuletzt war die Mehrzahl von ihnen als Studiengalerie im sogen. „Landhaus", einem durch sein schönes Treppenhaus bekannten Bau in der Nähe des Neumarkts, untergebracht, das aber von der Regierung als Verwaltungsgebäude beansprucht wurde. Seitdem besaß

Der Magistrat von Paris hat nunmehr seine Zustimmung zum Beginn der Vorarbeiten für die große Kunstgewerbeausstellung 1925 in Paris gegeben. Außer Frankreich selbst werden sich sicher Italien, Polen, die Tschechoslowakei, Belgien und England beteiligen, die zum Teil schon Wettbewerbe ausgeschrieben haben. Bemerkenswert ist, daß das Land, dessen Teilnahme besonders wichtig ist, England, es am wenigsten eilig hat. Es hat bisher nur den ihm zugewiesenen Bauplatz „studieren" lassen.

*

In den letzten Jahren sind die Bemühungen fortgesetzt worden, wertvolle Bilder der Sammlung, die in früherer Zeit rücksichtslos verschönt worden waren, von ihren alten

Übermalungen zu befreien. Dürers bekannte Beweinung Christi, eins der frühen Bilder des Meisters, erwies sich hierbei besser erhalten als der Paumgartner Altar, dessen Restaurierung vor ungefähr zwanzig Jahren viel besprochen wurde. Die Stifter, die der akademischen Glätte der Auffassung zuwider waren, die die Dürer Enthusiasten um 1600 beherrschte, kamen vorzüglich erhalten zum Vorschein, während sie auf dem Paumgartner Altar etwas verrieben waren. Die Beweinung hat an Farbigkeit und Reichtum der Einzelheiten entschieden gewonnen. Dazu lernt man Dürer als einen meisterlichen Bildnismaler im kleinsten Maßstab kennen, sozusagen als Bildnisminiaturisten, der mit dem jüngeren Holbein in Wettbewerb tritt. Umfassender und einschneidender ist die Restaurierung des späten Rubens „Helene Fourment mit ihrem Erstgeborenen". Das berühmte Bild, in dem Helene Fourment auf einem Balkon, das nackte Kind auf dem Schoße, sitzt, erwies sich als zu wiederholten Malen völlig oder teilweise übermalt. Das Format des Bildes, die Umrisse von Figuren und Beiwerk, der farbige Charakter waren pietätlos verändert worden. Die jahrelange Restaurierungsarbeit scheint auch hier dank der gut erhaltenen Oberfläche des Originals erfolgreich gewesen zu sein.

KUNSTSCHULREFORM

Auch die Kunstschulen werden von der Sparpolitik der preußischen Regierung betroffen. Das Finanzministerium, in dessen Hand der Beamtenabbau liegt, hat beim Kultusministerium Maßnahmen angeregt, die geeignet sind, die Kosten der Kunstschulverwaltung einzuschränken. Das Kultusministerium hat sich glücklicherweise nicht begnügt, einen Teil der Lehrerstellen zu streichen oder sonst in einer äußerlichen Weise Abstriche zu machen, es hat vielmehr den Ehrgeiz den notwendigen Abbau in einen Aufbau zu verwandeln. Es verwirklicht nun Forderungen, die seit langem von einsichtigen Kennern der Verhältnisse erhoben worden sind, wenn es mit der Hochschule für die bildenden Künste die Kunstgewerbeschule zu vereinigen unternimmt. Der Vorteil für die Finanzen des Staates liegt darin, daß durch die Übersiedlung der Kunstgewerbeschule in das Gebäude der Hochschule in der Hardenbergstraße das Haus der Unterrichtsanstalt in der Prinz Albrechtstraße frei wird – bis auf den Gebäudeteil, den auf der einen Seite die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums mit dem Hörsaal und auf der anderen Seite die Direktorwohnung einnimmt. Der Gewinn für das Finanzministerium ist damit so groß, daß es vorläufig auf einen Abbau von Lehrerstellen verzichtet.

Im Hause der Hochschule soll es nun so gehalten werden, daß zwei Abteilungen eingerichtet werden, eine Unterstufe und eine Oberstufe. Die Oberstufe bilden die Meisterateliers. Sie unterstehen unmittelbar der Akademie der Künste; die Inhaber der Meisterateliers werden von den Akademiemitgliedern gewählt. Hier ist Gelegenheit gegeben, hervorragende Künstler nach Berlin zu ziehen oder sie festzuhalten, ihnen ein gutes Atelier zur Verfügung zu stellen und sie in den Stand zu setzen, sich mit einer kleinen Anzahl begabter Meisterschüler zu umgeben. Diese Institution besteht ja schon jetzt, doch bedarf sie durchaus einer inneren Reform. Es ist dringend nötig, zu untersuchen, welche Akademieschüler, die jetzt im Besitz eines Freiateliers in der Hardenbergstraße sind (sie zählen nach Dutzenden), würdig sind, diese Gunst weiterhin zu genießen und wer sonst den Vorteil haben soll. Es ist ebenso nötig, die frei werdenden Meisterateliers in der Folge nur Meistern zu geben. Die Einrichtung der Meisterateliers kann eine Pflanzstätte des Talents werden; bisher ist sie in den allermeisten Fällen eine Brutstätte der Talentlosigkeit gewesen, es ist mit den Vergünstigungen — deren Größe man erst erkennt, wenn man bedenkt, wie sich zurzeit höchst begabte, namhafte Künstler in Berlin ohne Atelier behelfen und vor ganz unfähigen, ewig unfähig bleibenden Akademieschülern zurückstehen müssen — in vielen Fällen Unfug getrieben worden.

Die Klassen der Unterstufen sollen in vier Gruppen gegliedert werden. Die erste Gruppe soll die Klassen für Malerei umfassen, wobei lächerliche Spezialklassen — man denke nur an die berüchtigte „Stillebenklasse" — aufgehoben werden sollen; die zweite Gruppe soll die Klassen für Plastik vereinigen (Arbeiten in Holz und Stein, Bronzeguß usw.); die dritte Gruppe soll die Klassen für die freien und angewandten graphischen Techniken zusammenschließen; und die vierte Gruppe soll aus den Architekturklassen bestehen. Diese letzte Gruppe soll zugleich eine Art Arbeitsgemeinschaft mit dem benachbarten Polytechnikum eingehen, dergestalt, daß die Schüler der vereinigten Akademie und Kunstgewerbeschulen Gelegenheit finden, in der Technischen Hochschule zu hören (die wissenschaftlichen Fächer zum Beispiel), und daß die Studierenden der Technischen Hochschule in der Hardenbergstraße praktischen Unterricht im Malen, Modellieren, Möbelzeichnen usw. nehmen können. Mit den vier Gruppen sollen Werkstätten vereinigt werden, wie der Unterricht auf dieser Unterstufe überhaupt praktisch gestaltet werden, wie nur das gelehrt werden soll, was lehr- und lernbar ist. Dabei soll darauf gesehen werden, daß die Klassen jeder Gruppe gleichberechtigt neben- nicht übereinander angeordnet werden, damit unter den Schülern nicht ein törichter Rangstreit entsteht. Um zu verhindern, daß das Interesse des Kunstgewerbes zahlenmäßig dominiert, sollen im Lehrerkollegium aus jeder Gruppe nur zwei Lehrer sitzen, ein Akademiker und ein Kunstgewerbler. So entsteht ein Kollegium von acht Lehrern, unter dem Vorsitz des Direktors.

Dieser Direktor wird wahrscheinlich Bruno Paul werden, der bisherige Leiter der Kunstgewerbeschule, da Artur Kampf in diesem Jahre die Altersgrenze erreicht und sich auf sein Meisteratelier zurückzieht. Bruno Paul gilt als der beste Organisator. Daß auf Organisationsfähigkeit Wert gelegt wird, ist verständlich; denn die praktische Vereinigung der beiden Institute ist nicht einfach, sie erfordert so viel Energie



wie Geschicklichkeit. Daß vieles für Bruno Paul spricht, ist nicht zu leugnen. Schließlich war er ja auch freier Künstler, bevor er Architekt wurde. Was gegen ihn spricht, sind die Erfolge der von ihm geleiteten Kunstgewerbeschule. Diese Unterrichtsanstalt ist nach außen ja erfolgreich genug geleitet worden, doch ist sie zu sehr auch mit äußerlicher Wirkungsabsicht geleitet worden. Es wurde zu viel auf sichtbare Erfolge, auf eine „gute Presse" gesehen. Das Handwerk, die Kunstindustrie, konnte, trotz blendender Schülerausstellungen und berühmter Fastnachtsfeste, mit den Schülern und den—ach!—sich ständig vermehrenden Schülerinnen der Anstalt nie etwas Rechtes beginnen. Bruno Paul wird sich als Direktor der mächtig erweiterten Akademie neu einstellen müssen. Der Gedanke des Kultusministeriums ist gut, er ist einer der besten, die aus diesem Ministerium hervorgegangen sind. Alles kommt aber darauf an, wie er verwirklicht wird, wie er in der Zusammenarbeit des Direktors mit den vorläufig noch sehr aufgeregten Lehrern und Schülern, in der Zusammenarbeit auch mit der Akademie der Künste, die nun wieder nach langer Zeit als spiritus rector des gesamten Berliner Kunstschulwesens erscheint, und schließlich mit einer neu geplanten beratenden Aufsichtsbehörde in die Tat umgesetzt wird. Dem Grundsätzlichen, was Max Liebermann über diese Reform der Akademie in der Berliner Presse gesagt hat, kann man ohne Einschränkung zustimmen; das Entscheidende wird aber die praktische Ausführung, wird die Arbeit der nächsten Monate sein. Es scheint als ob einige verhängnisvolle Formfehler vom Ministerium gemacht worden sind, daß die Lehrer der Akademie sich vergewaltigt fühlen. Dieses Gefühl sollte man nicht aufkommen lassen, da die Absicht ja gar nicht dahin geht. Darüber zu reden wird noch Gelegenheit sein; vorläufig sollte nur der Plan in seinen Umrissen dargelegt werden.

Karl Scheffler.



KUNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Die große sorgfältig vorbereitete Ausstellung des graphischen Werkes von Max Liebermann in der modernen Galerie Thannhauser ist ein noch bedeutenderes Ereignis als die vorjährige Gemäldeschau. Der Eindruck kann nicht tiefer und nachhaltiger sein. Hier schweigen alle Bedenken auch derer, die nicht bedingungslose Bewunderer Liebermanns sind. Neben der Meisterlichkeit des Könnens bewundert man besonders bei den Kreidezeichnungen die schöpferische Kraft des Künstlers mehr denn irgend sonst. Abgesehen davon, daß der greise Liebermann als Zeichner seine jugendliche Kraft in ganz erstaunlicher Weise dokumentiert, labt man sich an der Qualität dieser Blätter, die nirgends leer wirken, die des Meisters bekannte Beweglichkeit von der besten Seite zeigen, die stets ausdrucksgesättigt sind und wahrhaft persönliche Gebilde, eine von Liebermann nicht nur äußerlich geschaute, sondern neu gestaltete Welt bedeuten. Wirken manche der Federzeichnungen auf mich zu sehr wie Übertragungen von Bildern in schwarzweiß Graphik, so besitzen die Kreidezeichnungen etwas ganz Ursprüngliches. Liebermann darf hier von sich sagen, daß er „im Rang der Großen geblieben" ist: diese Blätter bestehen neben dem allerbesten, was ein Menzel geschaffen hat.

A. L. M.

BERLIN

In der Galerie Lutz & Co. hatte Martin Paatz eine Kollektion neuer Bilder ausgestellt. Er befestigte damit die gute Meinung, die sein erstes Auftreten erweckt hat; er muß den wenigen ernsten Malern des Nachwuchses zugezählt werden. Niveau hat alles. Nur ist noch nicht recht ein Ausgleich gefunden zwischen dem Willen zur Wahrheit und der Absicht zur Wirkung. Es ist in den meisten Bildern ein Schwanken zwischen Richtigkeit und Effektlust, zwischen der Konstatierung eines Eindrucks und seiner dekorativen Umschreibung.

Im Nebenraum waren Bilder Oskar Molls vereinigt. Sympatische Arbeiten, die den Bildern früherer Jahre vorzuziehen sind, weil das raumlos Tapetenhafte überwunden ist. Molls Malerei ist diskret, reif im Geschmack und in einem nicht oberflächlichen Sinne kultiviert. Es ist nicht eben eine starke Kunst; doch ist sie edel durchgebildet, besonnen und sehr intelligent. Die Hauptwand machte einen vorzüglichen Eindruck; Moll hat niemals Besseres und niemals so viel Gutes beieinander in Berlin gezeigt.

Im Euphorien-Verlag waren Gemälde, Aquarelle und graphische Blätter von Bernhard Kretzschmar ausgestellt. Die Ausstellung gab von der Arbeitsweise des Künstlers einen guten Eindruck und zwang zu starker Achtung. Am stärksten wirkt Kretzschmar als Zeichner und als Radierer. Er zeichnet streng und verliert sich doch nicht am Detail. Einige gezeichnete und radierte Landschaften prägten sich fest ein, weil der Raum lebendig gefühlt, der Gegenstand in Form verwandelt und ein straffer Rhythmus überzeugend, ohne Künstlichkeit und Vergewaltigung der Natur erzielt worden ist. Auch in den Aquarellen ist manches Gute. Der Maler verrät am meisten, von wie vielen Seiten er angeregt worden ist, und daß diese Anregungen noch keineswegs rein verarbeitet worden sind. Sympatisch ist, wie eine offenbar vorhandene Geschicklichkeit zurückgedrängt und einem Streben nach künstlerischer Sachlichkeit untergeordnet wird. Fest steht nach dieser Ausstellung, daß Kretzschmar zu den Ernsthaften unter unsern jüngeren Künstlern gehört, und daß wir uns mit ihm eingehender noch werden beschäftigen müssen.

K. Sch.

NEUE BÜCHER

Anders Zorn als Radierer. Herausgegeben von Axel Romdahl. Mit 100 Abbildungen. Erste Folge, Band V von Arnolds graphischen Büchern. Zweite Auflage Verlag Ernst Arnold, Dresden 1924.

Romdahl, der Herausgeber, hat dem Buch die Vorrede geschrieben. Er überschätzt seinen Landsmann. „Natürlich", möchte man sagen, denn es ist für einen Schweden fast unvermeidlich, weil Zorn für Schweden so viel bedeutet, weil man dort so stolz auf ihn ist. Auch ist Romdahl ja in guter internationaler Gesellschaft, wenn er Zorn überschätzt. Fast alle Sammler moderner Graphik denken übertrieben von dem glänzenden, ja blendenden Talent des Radierers. Was in sehr hohen Preisen dann Ausdruck findet. Nicht umsonst ist der Schwede durch die Schule der englischen Radierung gegangen, nicht umsonst hat er, der Sohn eines nach Schweden verschlagenen bayerischen Braumeisters, dem in London lebenden Bayern Herkomer den aus Münchner Atelierbravour und englischer Eleganz gemischten Stil, der zum Erfolge führt, abgesehen, nicht ohne Grund hat er sich zuerst dem glänzenden Whistler und dann dem mondänen Franzosen Besnard zugewandt. Gewiß gehört er zum Impressionismus, doch gehört er, wie Besnard, zu jenen, die aus dem Stil der großen Ergründer eine Handschrift und eine virtuos beherrschte Mode machten. Was er von eigenem hinzutat, war der kühne Frohsinn eines gesunden nordischen Menschen und eine erstaunliche Sicherheit im Technischen. Er erwarb internationalen Ruf, weil er glänzend war und es den Leuten leicht machte. Als es ihm gar gelang, Rembrandt — den Radierer — zu paraphrasieren und das, was bei diesem tiefsinnigen Meister aller Meister höchste Souveränität ist, ins Bravouröse und blutvoll Elegante zu übersetzen, war sein Glück gemacht. Zorn hat als Radierer die Holger Drachmann-Geste; die Renommage seines Strichs hat etwas Unwiderstehliches, weil nichts Unehrliches darin ist, sondern ein ganz seltenes äußeres Können und jene optimistisch liebenswürdige Frische, die auch den schwedischen Landsmann Carl Larsson so populär gemacht hat. Zorn ist ein Meister in der Rassigkeit seines Strichs, in der Sicherheit, womit die Züge seiner Nadel über die Formen dahinfahren, und in der technischen Behandlung der Platte; doch gehört er durchaus zu den Meistern zweiten Ranges, bei all seiner Verve wird er auf die Dauer eintönig und langweilig.

Man vermißt in Romdahls Würdigung, neben solchen Bedingungsworten, Angaben über Zorns Arbeitsweise. In diesem Punkt hätte der Herausgeber kaum zu genau sein können. Dieser Mangel wird freilich zum guten Teil durch die Güte der Abbildungen wett gemacht. Sie sind ausgezeichnet — von A. Wohlfeld — gedruckt. Zorn läßt sich ja gut reproduzieren; der Drucker hat aber alles herausgeholt was möglich war. Auch sonst ist das Buch sorgfältig gemacht. Es wirkt in der Reihe ähnlicher Bände typographisch am überzeugendsten. Nicht einzusehen ist auch in diesem Fall, warum die Bezeichnungen der Blätter nicht so unter die Abbildungen gesetzt worden sind, wie sie im Inhaltsverzeichnis stehen, und wie wir es hier mit der Probeabbildung gehalten haben. Karl Scheffler.

E. Waldmann, Albrecht Altdorfer — The masters of engraving and etching. The Medici Society, London.

Mehrere Bücher über Albrecht Altdorfer sind jüngst ziemlich gleichzeitig erschienen, nämlich außer den Darstellungen von H. Tietze (Insel-Verlag) und mir (Br. Cassirer) von Baldaß „Studien über die Entwicklungsfaktoren . . ." (Wien, Hölzel), endlich der vorliegende Katalog der Kupferstiche.

Ein neuer Typus der Werkverzeichnisse hat sich herausgebildet. Namentlich den modernen Meistern hat man Oeuvre-Kataloge mit vollständiger Illustration gewidmet. Das englische Unternehmen, für das Waldmann die Arbeit in bezug auf Altdorfer mit vorbildlicher Sorgfalt geleistet hat, will die nützliche, erwünschte und bewährte Form systematisch auf die Katalogisierung der alten Meister anwenden.

Die Aufgabe besteht in Reproduktion aller Blätter, wobei die lästige und oft im Gebrauch versagende Beschreibung erspart wird, in Aufzählung und Beschreibung aller „Zustände" und in Angabe der Sammlungen, wo jedes Blatt zu finden ist. An Stelle der Bartsch-Ordnung — nach den Gegenständen — tritt diejenige nach der Entstehungsfolge. Im Werke Altdorfers gibt es eine ganze Reihe von Stichen, die nur in wenigen Drucken bekannt geworden sind. In bezug auf sie ist natürlich die Nachweisung der Fundorte von hohem Werte. Was die „Zustände" angeht, hat W. bei aller Bemühung nicht viel und nichts von Belang entdeckt. Die Kritik in Hinsicht auf Echtheit bot wenig Schwierigkeit, da alle Stiche des Meisters mit dem bekannten Monogramm signiert sind. Eine Ausnahme ist die unsignierte nackte Frau (B 60, W. 19, in London, British Museum) und dieses Blatt bleibt problematisch. Vielleicht ist Erhard Altdorfer der Autor. Ebenso skeptisch stehe ich dem einzigen Blatte gegenüber, das W. dem „Werk" einfügt, dem Liebespaar im Rund (W. 74). Dieser Stich soll freilich bezeichnet sein. Ist aber wirklich das Monogramm mit den beiden A sichtbar? Der Abbildung nach ist nur ein A zu sehen. Und der Stil überzeugt nicht.

Die Entstehungsfolge der Arbeiten ist mit klarer Einsicht in des Meisters Entwicklung im großen und ganzen zutreffend festgestellt. Die radierten Landschaften möchte ich anders ansetzen als W., nämlich in die Zeit bald nach 1520 — statt um 1530.

Wie lehrreich die sozusagen natürliche Ordnung gegenüber der künstlichen Bartsch-Ordnung erscheint, für den Gebrauch der Sammlungen wird man an dem alten System festhalten müssen, und zwar nicht nur deshalb, weil es eingebürgert ist, sondern auch weil rasches und bequemes Auffinden nur bei Reihung nach den Gegenständen gesichert wird. Überdies ist die historische Abfolge in vielen Stecherwerken gar nicht zu ermitteln, und das Aufstellungsprinzip muß doch für alle Meister ein und dasselbe sein.

Dieser Oeuvre-Katalog ergänzt aufs glücklichste die Darstellungen der Altdorferschen Kunst, die in der letzten Zeit erschienen sind. Der Kunstfreund begrüßt dankbar den Überblick, den die Reproduktionen gewähren. Die Bände dieser englischen Publikation — ein zweiter über



ANDERS ZORN, BILDNIS STRINDBERG. RADIERUNG

AUS ARNOLDS GRAPHISCHEN BÜCHERN. VERLAG ERNST ARNOLD, DRESDEN

frühe italienische Kupferstecher von Borenius ist bereits erschienen, ein dritter von C. Dodgson über Dürers Kupferstiche in Aussicht gestellt — werden sich ohne Zweifel mit ihrer klaren handlichen Form durchsetzen und allen Freunden des Bilddrucks höchst willkommen sein.

M. J. Friedländer.

Fried Lübbecke, Die Plastik des deutschen Mittelalters. München, R. Piper & Co. (o. J.).

Die deutschen Verleger wetteifern miteinander in der Herausgabe kunstgeschichtlicher Bilderbücher und richten ihre Bemühung dabei vorzugsweise auf die deutsche Kunst, zumal auf den Bilddruck und auf die Plastik. Ein wenig wüst, unwählerisch und eilig werden die Monumente der älteren deutschen Skulptur publiziert. Das vorliegende Werk, das aus zwei starken Bänden besteht mit 165 Tafeln in Lichtdruck, greift über ein weites Gebiet, beginnt mit dem Beginne, reicht bis 1520 mit Proben von jeder Art, mit Arbeiten in Elfenbein, Stein, Holz und Bronze, gleichmäßig alle Stilphasen und alle Landschaften berücksichtigend. Lehrreiche Beispiele, hervorragende Stücke, dabei manche verhältnismäßig wenig bekannte aus Münchener, Frankfurter und Berliner Privatbesitz auszuwählen und in zumeist guten Aufnahmen abzubilden, ist dem Herausgeber geglückt — mit Übersicht über den Bestand, mit Gerechtigkeitssinn und sicherem Kunsturteil.

Der Text, der auf nur 170 Seiten die Entwicklung schildert, ist allgemein gehalten, nicht gerade reich an Daten, weit ausgreifend und die Produktion aus der Art und dem Schicksal des Volkes erklärend. In so hohem Ton, so „geisteswissenschaftlich“, so schwungvoll schreiben heutzutage viele, aber wenige zugleich so verständlich. Zu einigen kleinen Geschmacklosigkeiten verführt das Kokettieren

mit Modernität. So wird der Ausdruck in Riemenschneiders Köpfen als „chagrin de luxe" bezeichnet.

So weit ich sehe, gibt es kein anderes Buch über die mittelalterliche deutsche Plastik, das den Zusammenhang, den Fluß des Werdens so eindrucksvoll vorführt wie diese umfassende Veröffentlichung. Max J. Friedländer.

Walter Schürmeyer, Hieronymus Bosch. Mit 57 Lichtdrucken. München, R. Piper, 1923.

Hieronymus Bosch gehört jetzt zu den Großen. Reichliche Literatur, die ihn preist, ist in jüngster Zeit erschienen, wäre nicht erschienen, wenn dieser Maler nicht der gegenwärtigen Generation mehr sagte und zusagte als der vorigen. Er wird ernst genommen als Maler und als Dichter. Früher sah man in ihm eine Kuriosität, einen schrullenhaften Spaßmacher; zur seelischen Abenteuerlust unserer Tage stimmt seine Vision, und die eigenwillig scharfe Prägung, die er seinen Gesichten gegeben hat, wird empfänglich genossen. Man legt nicht mehr den Maßstab der klassischen Form und auch nicht mehr den Maßstab der Naturwahrheit an die Schöpfungen älterer Kunst.

Der vorliegende Band enthält gute Abbildungen in Lichtdruck von fast allen anerkannten Gemälden des Meisters, sowie von einigen Zeichnungen, die ihm richtig zugeschrieben werden. Der Verfasser deutet und beschreibt glücklich, widmet dem Inhalt mehr Aufmerksamkeit als der Form, weist auf Parallelen in der Literatur hin und auf das Mysterienspiel, das, wie er sich vorstellt, die Phantasie Boschs kräftig angeregt hat. Von Zeit zu Zeit ist in der kunstgeschichtlichen Literatur das Vorbild der Bühne betont worden, ohne daß dieser Gedanke sich als fruchtbar erwiesen hätte. Selten ist es möglich, zu entscheiden, ob und wie weit in diesem oder jenem Falle die Bühne das Bild oder das Bild die Bühne befruchtet habe. Überdies Bild und Bühne waren jeweilen vom Geist der Zeit erfüllt und deshalb einander ähnlich auch ohne direkte Beziehung zueinander, wie im neunzehnten Jahrhundert die Historienmalerei und das Theater der Meininger.

Der Verfasser hat das Bildermaterial aufgenommen, ohne es zu bereichern, auch ohne daran einschneidende Kritik zu üben. Seine Zweifel in bezug auf einige Stücke bedeuten nicht viel, da er manches nur aus Abbildungen kennt, und werden denn auch anspruchslos und tastend vorgebracht.

Das gesteigerte Verständnis für Boschs Kunst hat in den letzten Jahren sein „Werk" bereichert. Der Bestand ist erheblich angewachsen. Eine figurenreiche Hochzeit zu Kana hat Frl. Ring kürzlich im ersten Bande des Jahrbuches für Kunstwissenschaft publiziert. Eine eindrucksvolle Kreuztragung Christi ist für die Wiener Staatsgalerie glücklich erworben worden. Ein Christoph sowie ein Antonius sind im deutschen Kunsthandel aufgetaucht.

In den öffentlichen Sammlungen Deutschlands, Frankreichs und Englands ist der Meister schwach vertreten. Man muß ihn in Spanien und in schwer zugänglichen Privatsammlungen aufsuchen. Deshalb ist er trotz seiner Berühmtheit ziemlich unbekannt. Dieses Buch mit reicher Illustration und verständnisvollem Text ist sehr geeignet, die Sehnsucht nach ihm zu befriedigen.

Max J. Friedländer.

Kurt Pfister, Hugo van der Goes. Benno Schwabe, Basel 1923.

Pfister hat über Katakombenmalerei und über Cézanne geschrieben, über Holbein und Lionardo, über Bach, Bruegel, über die meisten berühmten und der gegenwärtigen Generation vorzugsweise wertvollen Meister. Jetzt liegt ein Band über Hugo van der Goes vor. Nur die Verleger wechseln. Ein einziger vermöchte auch schwerlich mit dem Tempo der Pfisterschen Produktion Schritt zu halten. Die mit kaltblütiger Unbedenklichkeit gehandhabte Methode ändert sich nicht: tüchtige Kompilation, mit Lyrik gewürzt, reiche, in dem Band über van der Goes gute Illustration. Blößen gibt sich der Verfasser selten. Gegen diese Fabrikation wäre nichts einzuwenden, wenn nicht ein Bedenken auftauchte. Diese Bände erschweren das Erscheinen ernsterer Arbeiten. Namentlich jüngeren Kunstforschern dürfte es nicht leicht fallen, ein Werk herauszubringen über ein Thema, das Pfister behandelt hat, und in absehbarer Zeit wird er die Kunstgeschichte erledigt haben. Pfister macht es sich, dem Verleger und dem Leser so leicht, daß vorhandene Bedürfnisse befriedigt zu sein scheinen. Max J. Friedländer.

M. J. Friedländer, Die altniederländische Malerei I. Die van Eyck. Petrus Christus. P. Cassirer, Berlin 1924 (mit 71 Abb.).

Friedländer hat sich länger als die allermeisten lebenden Gelehrten mit der altniederländischen Malerei beschäftigt und er hat häufiger als alle anderen Gelegenheit gehabt, seine Beobachtungen zu überprüfen. Er ist der Kenner dieses Gebietes. Das geplante Werk, dessen erster Band hier vorliegt, ist also in den besten Händen. In über einem Dutzend Bänden sollen die altniederländischen Tafelbilder und Zeichnungen besprochen werden. Eine Art „Catalogue raisonné" soll entstehen, wie wir ihn in dem bekannten „Smitt" von Hofstede de Groot und dem Lebenswerk so manches anderen Kunstforschers besitzen. Solche Unternehmen haben meist nur das gemeinsam, daß sie eine Sammlung und Sichtung der Denkmäler eines begrenzten Gebietes erstreben. Schon die Grundlagen der altniederländischen Malerei sind bei weitem nicht so gefestigt, wie beispielsweise bei der so nahverwandten holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, der sich Hofstede de Groot gewidmet hat. Was Friedländer bietet, ist deshalb weniger ein Verzeichnis (das es natürlich auch ist) als eine neue kritische Prüfung der Denkmäler, nicht immer ein positives Ergebnis, sondern ein Bekenntnis. Hoffen wir, daß die gewählte Form des Unternehmens, das ziemlich ausführliche Erörterungen über Originale und Kopien von Bildern und Zeichnungen, verschollene und buchmalerische Arbeiten, über das Leben der drei Künstler Hubert und Jan van Eyck und dessen Gefolgsmann Christus und noch manches andere, dazu viele groß wiedergegebene Abbildungen bringt, der erfolgreichen Durchführung nicht hinderlich ist.

Zu den aufgeworfenen Fragen Stellung zu nehmen, ist gerade bei diesem Bande, der häufig erörterte Denkmäler enthält, nicht gerechtfertigt. Auch innerhalb der altniederländischen Malerei gibt es wenige Abschnitte, in denen wie hier die mehr philologisch zu behandelnden und deshalb voraussichtlich in positivem Sinne lösbaren Grundfragen noch



völlig entgegengesetzte Antworten finden. Es genüge festzustellen, daß Friedländer auch hier Neues und Wichtiges zu sagen weiß, obgleich er sich wiederholt über die van Eyck ausführlich geäußert hat und daß sein Buch die nützlichste Grundlage für alle ist, die sich mit den van Eyck beschäftigen, obgleich wir gerade über diese Künstler mehrere sehr verdienstliche Bücher, wie die beiden umfangreichen, leider unübersichtlichen Bücher J. Weale's, besitzen. Friedländer bespricht mehr Werke aus dem Eyck-Kreise als frühere Gelehrte und beantwortet die Frage nach dem Urheber des besprochenen Werkes, die Kardinalfrage in der Forschung über die altniederländische Malerei, wo immer es angeht.

Für die folgenden Bände seien ein paar Wünsche geäußert. Ein Ortsregister sollte bei der großen Zahl der erwähnten Bilder nicht fehlen. Der Uneingeweihte kann sie sonst nur schwer finden. Die Reproduktionen, denen bisweilen vorzügliche, anderen als Friedländer schwer erreichbare Vorlagen zugrunde liegen, würden auf glänzendem Papier besser herauskommen. Auf dem matten, wenig gekreideten Papier, ohne das heute in Deutschland kein Buch über bildende Kunst salonfähig zu sein scheint, werden die Tiefen der Vorlagen undurchsichtig und klecksig, wenn sie nicht sehr klar sind. Bei einem so versprengten Material wie es das ist, das hier abgebildet werden soll, sind aber die Vorlagen sehr verschiedenartig. Die ängstliche Rücksicht auf die Ästhetik, mit Dostojewski zu reden, ein Symptom der Unsicherheit des Geschmacks der heutigen deutschen Verleger, die auf keine so glänzende Tradition wie etwa die englischen zurückblicken können, ist bei einem Werke, das so wenig irgendwelchen Modeströmungen huldigt, nicht verständlich. F. Winkler.

Erich Klossowski: Honoré Daumier. Zweite verbesserte Auflage mit 165 Abbildungen. R. Piper & Co., München 1923.

Nicht viele Bücher aus den Zeiten des Impressionismus vertragen, daß man sie nach zwanzig Jahren noch liest, geschweige denn, daß man sie neu druckt. Aber Klossowskis Text ist mit seinem Helden jung geblieben; er hat schon damals die große Linie an ihm gesucht, weil er in die Tiefe spüren mußte und so wenig die Aufgabe seines Buches in Atelierjargon, Chronologie oder ästhetischer Analyse gesehen, wie der Künstler, für den er seine in Deutschland noch nicht landläufige Begeisterung ausdrücken mußte, sich „in den Elfenbeinturm des Artisten verschließen" mochte. Es war damals unter den Augen der kunstoffiziellen Inquisition kein Zeichen von Rechtgläubigkeit, einem Meister, den man rühmen wollte, nachzurechnen, daß er „kaum Studien vor der Natur gemacht", oder anzudeuten, daß die besten Bilder „mit dem Rücken gegen die Motive" gemalt werden und daß er das größte Phänomen von Mnemotechnik sei. Was damals zu sagen gefährlich war, ist es heute nicht mehr; und wenn man darum den Autor schon wieder vor dem Argwohn bewahren muß, als ob er heut „modern" sei, so mag hier betont werden: von ästhetischer Analyse findet sich nur soviel in seinem Buch, wie unumgänglich nötig ist, um auf Ausdruck und Stimmung vorzubereiten. Denn das Problem Daumiers des Malers, inzwischen in natürlichem Wachstum erweitert und nicht zum wenigsten durch Klossowskis Buch bei uns in seinem Wert erkannt, ist ein Thema der bürgerlichen Poesie; und dies miterleben zu lassen, ist ein Hauptruhmestitel des Buchs; es ist auch heut, nach einer Generation, noch immer Platz für die Erkenntnis, daß große Maler wie Daumier den Anspruch haben, so gut als Dichter gehört, wie als Maler gesehen zu werden. Ihm hat die Karikatur ein „Provisorium bildnerischer Aussprache erlaubt", dessen Weite und Tiefe immer noch mehr erkannt wird, je mehr sich unsere privaten und öffentlichen Sammlungen ausbauen. Aber dieser in die Karikatur verschlagene Künstler war der König ohne Land: ohne Bestellung auf Bilder und ohne die Gelegenheit zu großen Maßstäben ein monumentaler Maler, wie es seit den Tagen der alten Kunst keinen gab. Und darum freut man sich, daß in diesem Buch aus innerem Wissen heraus der Zugang zu dem großen Menschen gefunden war und nun uns mit dem jung gebliebenen Führer dieser Weg noch einmal verstattet wird. Auch dem Verlag ist es gelungen, über die Unbill der Zeit hinweg, dem Buch in vorzüglichen Klischees, gutem Papier ein Ansehen zu geben, das Stattlichkeit und Intimität verbindet. Darin ist ein Daumier gemäßer Stil gefunden. Oskar Fischel.



Als Trübners Bilder anfingen teuer zu werden, kaufte der Künstler selbst sie auf. Er entdeckte einst in einem kleinen Antiquitätenladen eines seiner Frühbilder, begann darum zu handeln, als sei er ein Sammler, und suchte den Preis zu drücken mit der Behauptung, das Bild sei ebenso schlecht gezeichnet wie gemalt. Als er sich mit dem Händler geeinigt hatte, übergab dieser ihm das Bild und sagte: „Übrigens, die Behauptung, das Bild sei schlecht, nehmen Sie auf sich, Herr Trübner."

*

Unterhaltung bei Raffke:

„Ich habe mir einen Gaul gekauft, wollen Sie ihn sehen?"

„Aber ja; ich will mir nur den Pelz anziehen."

„Wozu? ich habe Zentralheizung, das Ding steht im Schreibzimmer."

„Im Schreibzimmer?"

„Ja, hier ist er."

„Ach so — —; aber das ist ja ein Esel!"

*

In dem Probenbuch einer Schriftgießerei wird eine Antiquaschrift „Venus" genannt.

Die verschiedenen Grade der Schrift heißen:

„Magere Venus", „halbfette Venus", „dreiviertelfette Venus" und „fette Venus".

Zur gefälligen Auswahl.

*

Als Muthers „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert" erschienen war, verklagten ihn seine Breslauer Universitätskollegen beim Ministerium, wegen der in dem Werk enthaltenen Plagiate. Der Ministerialdirektor Althoff kam endlich, nach langem Drängen, zu einer Sitzung nach Breslau. Er hörte geduldig die pathetischen Anklagen des Rektors, des Prorektors, des Dekans und des Geschichtsprofessors an, erhob sich dann und sprach: „Meine Herren, seien Sie versöhnlich, das Weihnachtsfest steht vor der Tür. Schenken Sie Ihrem Kollegen zum Fest ein paar Gänsefüßchen, und alles ist in Ordnung."

*

Kronprinz Maximilian von Bayern besah sich in Rom Bilder in einem kleinen Kunstladen. Vor einem Gemälde fragte er den italienischen Kunsthändler nach dem Preis. Dieser sagte:

„Sessanta otto."

„Na," antwortete der Kronprinz, „i bin net der Otto, i bin der Maximilian."

*

In einem Schönberg-Konzert hört jemand aufmerksam zu, indem er seine Augen mit der Hand bedeckt. Ein Bekannter sagt zu ihm: „Warum halten Sie sich die Augen zu? Das tut man in der Sezession. Hier macht man es so!" Und er hält sich beide Ohren zu.

*

Der Berliner Professor Leo, der gern in den Spiegel sah, war auf eine Redoute als Shakespeare gegangen und hatte sich dann im Kostüm photographieren lassen. Beim Festmahl des Shakespearetages in Weimar zeigte er die Photographie an der Tafel herum. Als sie auch zu Professor Delius kam, sagte dieser traurig: „Ach, nun ist Shakespeare auch schon ein Jude!"

*

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. MÄRZ, AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



A. DÜRER, BILDNIS EINER VENEZIANERIN. 1505

WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM



CORINTH ALS GRAPHIKER

VON

ALFRED KUHN


LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS 1922. RADIERUNG

Corinths Radierungen gehen bis in das Jahr 1891 zurück. Aus diesem Jahr stammt ein 14:13 cm großes *L.C.* monogrammiertes und nur in wenigen Exemplaren vorhandenes Blättchen mit teilweise stark karikierten Köpfen. Es ist ungeschickt in der Mache und dürfte eines der ersten Experimente in dieser Technik darstellen. Nicht viel weiter führt im nächsten Jahre „Das Mädchen im Korsett", auch etwas unbeherrscht und oberflächlich im Strich und bei aller Schwärze der Ätzung in den Augenhöhlen, im Mund und im Hintergrund, doch ohne angenehme Kontrastwirkung. Neues bringt der Halbakt auf dem Stuhl, ebenfalls von 1891. Es ist die erste Kaltnadel-Radierung des Künstlers. Sie wird zum Mittel eines intensiveren Formenstudiums. Der helle Körper ist liebevoll von dem nun mit guter Beherrschung der Mittel schraffierten Hintergrund abgetrennt, die Brüste sind sorgfältig modelliert, die pikanten Formen des Gesichtes reizvoll behandelt. Man sieht, daß die Technik keine wesentlichen Schwierigkeiten mehr bietet. Dies beweist auch ein nach rechts gewandter weiblicher Akt auf einem Stuhl von 1893, bei dessen Wiedergabe die Roulette angewandt ist. Dadurch wird der Eindruck des Zarten, Duftigen hervorgerufen, sehr verschieden von dem etwas rohen Gefüge des voraufgegangenen Blattes.

Um dieselbe Zeit entsteht die „Walpurgisnacht" (bezeichnet *L.C.* 1893) und das „Verlorene Paradies" (bezeichnet *L.C.* 1893). Auf dem ersten Blatte sieht man vier weibliche Gestalten um den bewölkten Mond schweben, auf dem letzten einen Teufel, einen nackten Mann und ein junges Weib in die Tiefe stürzen. Das Auge Gottes, ein ausgestreckter



LOVIS CORINTH, EX LIBRIS PETERMÄNNCHEN
LITHOGRAPHIE. SCH. 63

überirdischer Arm, der Kopf eines Engels und eine Wage bilden das beziehungsreiche Drum und Dran. Beiden Blättern ist die intensive Beschäftigung mit dem bewegten Akt gemeinsam. Mit Hilfe der kalten Nadel und der Ätzung wird er durchgearbeitet. Auf einen klaren Kontur legt der Künstler besonderen Wert. Mit der Modellierung experimentiert er. Gegeneinandergeführte Schraffuren, übereinander angebrachte Strichlagen, Freilassung bestimmter Flächenpartien, begrenzt durch energische Parallellagen, dies sind die Mittel, die auf diesen und den folgenden Blättern angewandt werden.

Das Jahr 1894 bringt die „Versuchung des hl. Antonius". Auch hier drei weibliche Akte, dazu der Heilige kniend im Profil, scharf kontrastreich beleuchtet, endlich der Teufel ganz en face. Ein wesentlicher Fortschritt ist in der sicheren Strichtechnik zu finden. Tiefe Ätzung gibt dem Künstler die Mittel zu einem energischen Helldunkel und einer tonigen Gesamtwirkung.

Diesen gelegentlich entstandenen drei Blättern fügte Corinth nun vier weitere hinzu: „Joseph deutet dem Pharao die Träume", „Alexander und Diogenes", „Die Weiber von Weinsberg" und „Marie Antoinette auf dem Wege zum Schafott"; dann entwarf er ein Titelblatt und ein Schlußblatt und nannte das Ganze „Tragikomödien". Da der Zyklus nur auf zwei Platten gedruckt ward, die jeweils wieder abgeschliffen und von neuem bearbeitet wurden, so existieren heute nur zwei vollständige Zyklen. Die neuen Blätter, denen die schon fertigen ohne eigentliche sinngemäße Begründung beigegeben werden, versuchen theoretisch dasselbe, was Corinth in der Folgezeit auf seinen Gemälden in Angriff genommen hat, nämlich historisches Geschehen neu und von besonderem Standpunkt aus zu betrachten. Jene gewisse bärbeißige Lust am Komischen, die ihm bis in das Alter eigen geblieben ist, wirkt sich auch hier aus. Das Charakteristische wird gern zum Karikaturistischen gesteigert, die Kontraste bis zum Äußersten verschärft. Vielleicht liegt gerade darin der Grund, warum diese Historienbilder selbst in dieser verkleinerten Form der inneren Wahrheit entbehren. Das Pointierte ist in ihnen zu stark, der Witz zu sehr unterstrichen. Noch war der Weg zu den großen illustrativen Schöpfungen des Altersstils weit. Man wird nicht bestreiten können, daß die Figur des plattfüßigen, krummnasigen, mauschelnden Joseph zwischen dem in aristokratischer Ruhe dasitzenden Königspaar und den in eherner Haltung beharrenden ägyptischen Dienern des humoristischen Effektes nicht entbehrt. Trotzdem ist der Sinn der Geschichte auch nicht im entferntesten berührt. Die Figur ist nicht aus ihr herausgewachsen, sondern sie ist modern witzelnd hineinpraktiziert. Technisch ist in dem Blatt ein bedeutender Fortschritt festzustellen. Drei Techniken werden auf ihm, wenn auch noch etwas ungelenk, vereinigt: die Ätzung, das Vernis mou und die kalte Nadel. Der Kontur ist klar, die Zeichnung richtig, die Modellierung gewandter als bisher. Konnte aus dem genannten Blatt ohne besondere Beschriftung wenigstens ein humoristischer Eindruck gewonnen werden, so ist dies ganz und gar nicht möglich bei Blatt 6: „Alexander und Diogenes". Wir sehen fünf Krieger in antiker



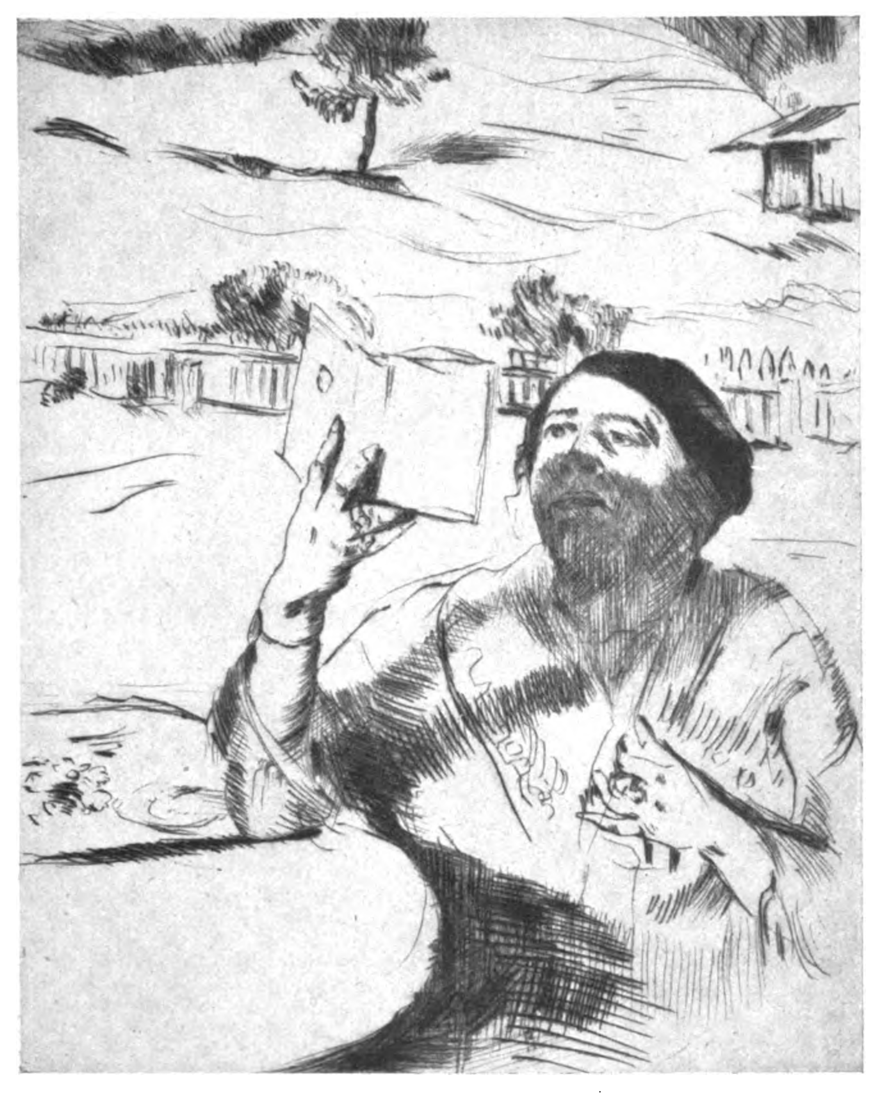
LOVIS CORINTH MENU. FARBIGE LITHOGRAPHIE. SCH. 39



LOVIS CORINTH, MUTTER UND KIND. RADIERUNG. SCH. 60

Rüstung preußisch-militärisch ausgerichtet. In einiger Entfernung davor liegt ein Faß. Ein bärtiger Mann sitzt davor, mit dem ein sich zu ihm herabbeugender Krieger spricht. Wenn man nicht erfährt, um was es sich hier handelt, kann man nicht erraten, was das Blatt vorstellen soll und erst recht keinerlei komischen, geschweige tragischen Eindruck erhalten. Die überarbeitete, geätzte Platte macht einen technisch wenig günstigen Eindruck. — Wesentlich besser ist wieder das Blatt 7: „Die Weiber von Weinsberg" (Ätzung und kalte Nadel). In dieser Historiendarstellung ist zum erstenmal jene saftige Naturnähe spürbar, die den Künstler später zu einem Werke wie den „Götz" befähigte. Die Menschen sind unzweifelhaft echt. Wahrscheinlich haben sie sogar so ausgesehen. Sicherlich kannte Corinth die Dirk Bouts und Memling und die berühmten Miniaturen vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Aus ihnen heraus sind diese Typen in ihrer Unmittelbarkeit geschaffen. Wenn auch die Reiter mit ihren Pferden noch etwas ungeschickt und raumlos hinter die Menge geklebt sind, so wird man nicht leugnen können, daß die beiden Ehepaare im Vordergrund durch die Freiheit ihrer Bewegung und die plastische Durcharbeitung im einzelnen einen außerordentlichen technischen Fortschritt darstellen. Dasselbe gilt von Blatt 8: „Marie Antoinette auf dem Wege zum Schafott" (Ätzung und kalte Nadel). Waren die bisher genannten Bilder Darstellungen von Personen in der Ruhe oder in geringer Bewegung, so nimmt Corinth in dem neuen Blatt das Bewegungsmotiv energisch auf. Gespenstisch huscht die schreckliche Schar am Beschauer vorüber, von grellen Kontrasten zerrissen. Flatternde Fahnen stehen vor dem dunklen Himmel. Das Charakteristische, Bohrende ist bis auf das Äußerste getrieben. Die Technik ist noch sparsamer geworden. Das Wesentliche der Figuren scheint mit wenigen Strichen gegeben; es scheint nur, denn im Grund ist das Blatt mit viel Kunst und Raffinement durchgeführt. Es ist das einzige des ganzen Zyklus, das volle künstlerische Freiheit zeigt. Wie intensiv Corinth an diesen Stücken gearbeitet hat, lehrt ein Blick auf die Fülle der Zeichnungen jener Jahre, unter denen sich eine Reihe Vorstudien für den Zyklus, auch solche nach der Natur, befinden.

Nach diesem Fortschritt mutet das Blatt „Entführung" (Ätzung und kalte Nadel) aus demselben Jahr seltsam ungeschickt an. Man möchte glauben, es sei schon vorher entstanden. Ohne Erfolg bemüht sich die Parallelschraffierung um die Modellierung. Auch mit Gegeneinanderführung von Strichlagen wird gearbeitet und es scheint, als ob die Freiheit des Josefaktes mit seiner guten Durchbildung der Muskulatur und seiner Sparsamkeit des Striches noch nicht erreicht werden. Offensicht-



LOVIS CORINTH, LEKTÜRE IM SONNENSCHEIN. RADIERUNG. SCH. 75

ein. In dieser einfacheren Technik entfaltet der Künstler sofort eine größere Freiheit. Außerordentlich reizvoll gibt das „Mädchen im Korsett“ von 1895 die Süßigkeit des jugendlichen Körpers wieder. — Mit diesem Jahr endigt die stärkere graphische Produktion. Aus dem Jahre 1896 haben wir nur ein einziges Blatt, die Radierung eines stehenden weiblichen Aktes in Frontalstellung, wovon zwei Zustände existieren, vom Jahre 1899 die bekannte Radierung (kalte Nadel und Radierung auf Zink) eines sich schämenden Mädchens, das das Hemd vors Gesicht zieht, wobei es seine hübschen Sachen enthüllt. Der Künstler hat dieselbe Darstellung auch als Gemälde bearbeitet. Der technische Fortschritt, die Disziplin in der Verwendung der Mittel und die Reinheit des Striches der kalten Nadel sind unbestreitbar. — Aus den folgenden Jahren besitzen wir keinerlei Radierungen, aus dem Jahre 1903 zwei weibliche Porträts, aus dem Jahre 1904 ein Selbstbildnis mit der jungen

lich ist der Mann in der Auslagestellung nach dem Muskelmann gearbeitet. Weiter führen die „Kreuzabnahme“, in den Grundzügen das Gemälde des folgenden Jahres zeigend, der „Kain an der Leiche seines Bruders“ (1895) mit dem verkürzten liegenden Akt und den starken Helldunkelgegensätzen, der reizvolle Mädchenhalbakt (Sch. 15), der nur in zwei Drucken existiert und endlich das unter Eckmanns Einfluß entstandene Tänzerinnenblatt (Sch. 17), auf dem Roulette und Vernismou zum Erreichen einer farbigen Wirkung aufgeboten sind. Bezeichnend ist dieses Blatt für die Epoche insofern — abgesehen von den Jugendstilelementen dieser Jahre — als der Linie auch im engeren Sinne eine immer wachsende Bedeutung gewährt wird.

Mit dem Jahre 1894 setzen die Lithographien

Gattin, aus dem Jahre 1905 einen Jünglingsakt, sehr dünn in der Faktur, das Kniebild einer Frau, die ein kleines Kind auf dem Arme hält, in Frontalstellung.

Endlich mit 1908 nimmt die graphische Tätigkeit wieder zu, ohne jedoch über sechs Blätter hinauszukommen. Wesentlich aber ist es, die deutliche Stilwandlung zu beobachten, wie sie etwa in (Sch. 27) „Frau am Fenster“ (1908) sich früheren Blättern gegenüber ausspricht. Eine ganz andere Sicherheit der Linie, die, ohne abzusetzen, möglichst große Formpartien zu umfassen trachtet, ist festzustellen. Sie schwillt auf und ab, ist lebendig und blutvoll geworden. Das Zaghafte, Kritzelnde der Frühzeit fehlt vollständig. Die Schraffierung hat das Schematische, oft Unbegründete der ersten

Jahre verloren. Sie wird mit Überlegung verwendet, nur in kleinem Umfange und in sich selbst malerisch gebrochen und abgestuft. Wundervoll ist es, wie Corinth mit dem Mittel der Drucker jetzt zu arbeiten versteht, deren Schwärze dem Blatt die pikante Note gibt.

In diesem Jahre ist der bekannte Radierstil Corinths entstanden. Man sieht, wie der Künstler schon 1904 den Weg zu betreten unternimmt, aber noch ohne Erfolg. Das Selbstbildnis mit der Gattin zeigt Ansätze, die aber in der Ungeschicklichkeit der ganzen Mache verwischt werden. Aus demselben Jahre, 1908, in dem die „Frau am Fenster" entstand, ist auch eine männliche Aktstudie, die sich hauptsächlich mit der malerischen Kontrastierung der einzelnen Muskelpartien beschäftigt, radiert worden, weiter eine in drei Zuständen existierende Komposition zweier nackter Menschen, eines Weibes und eines Mannes. Hier wiederum ist es die Umrißlinie, die Reinheit des Striches, die interessierten. Diese beiden Kunstelemente beschäftigen Corinth von nun an dauernd auf seinen Blättern. Die Radierung wird immer einfacher, begnügt sich mit immer weniger Strichen, aber diese wiederum werden immer ausdrucksvoller. Sie wünschen im wesentlichen die Form festzuhalten, den Umriß zu umreißen, die Bewegung wiederzugeben. Durch Schraffur und Drucker wird das Malerische vermittelt. Die Lithographie, in der Corinth sehr schnell zum Umdruckverfahren überging, gibt die Möglichkeit, Situationen festzuhalten oder aufsteigende kompositionelle Ideen zu fixieren. Sie in ihrer starken Kontrastwirkung von hell und dunkel wiederzugeben, wird dem Künstler immer lieber und seiner immer stärker sich ausprägenden Begabung immer entsprechender. Auch hier kann man beobachten, daß der schönlautende Umriß, die musikalische Linie für Corinth das Wesentliche ist. Im ganzen bleibt die graphische Produktion gering. Aus jedem Jahr kennen wir ein paar Blätter. Im Vordergrund steht die Beschäftigung mit der Graphik nicht. Corinth hatte noch nicht in ihr jenes notwendige Äußerungsmittel erkannt, das ihm erlaubte, sich dauernd schnell von der Fülle der Gesichte zu befreien, die ihn umdrängten. Er hatte im Anfang mit Hilfe



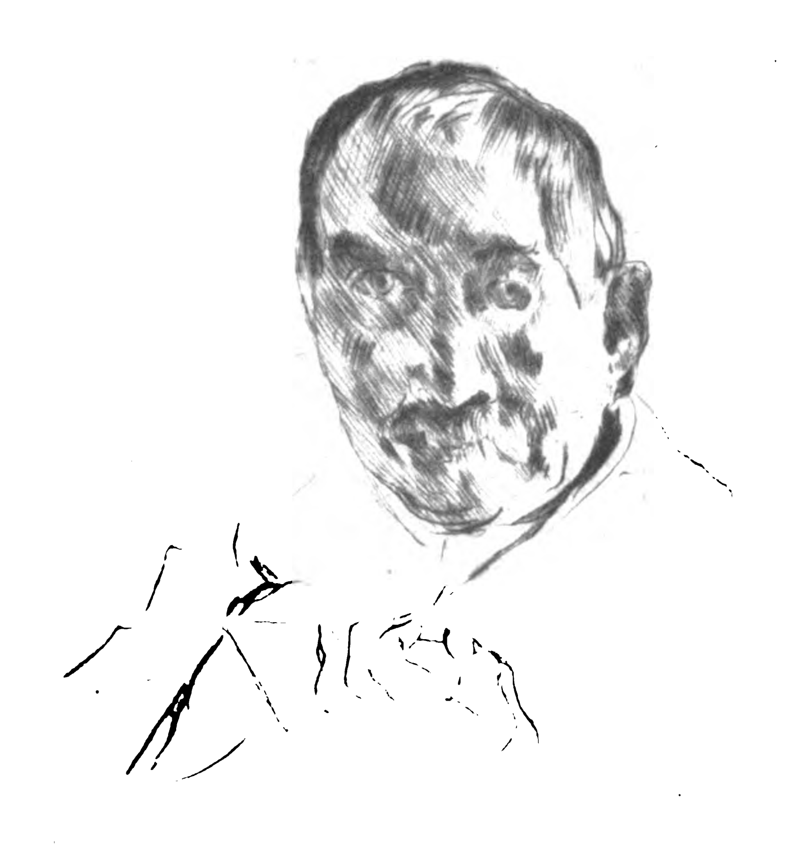
LOVIS CORINTH, SCHWEINE. RADIERUNG. SCH. 67

der Graphik sich der Form zu bemächtigen versucht. Später, als Struck in Berlin auf ihn einwirkte, hatte er der Vornehmheit der Technik Geschmack abgewonnen, sein aufs Handwerkliche immer gern reagierender Geist hatte sich an der schönen, samtenen Wirkung des stehenden Grates der kalten Nadel gefreut, und ein gewisser Ehrgeiz mag ihn dazu getrieben haben, sich in immer höher gesteigerter Meisterschaft auch dieser Technik völlig zu bemächtigen. Aber er hatte noch nicht erkannt, was ihm die Radierung und besonders die Lithographie sein konnte. In demselben Augenblick, wo der Stil jener unerhört geistvollen und technisch hinreißenden Bleistiftskizzen, wie wir sie von Corinth aus jenen Jahren kennen, so beispielsweise der Entwurf zu: „Ein Mann verkauft alles, was er hatte“ oder die Entwürfe zum „Parisurteil“ und dem „Verlorenen Sohn“, um gerade diese von Singer veröffentlichten Exemplare zu nennen, in die Lithographie übergegangen wäre, hätte der Name Corinths als eines großen Illustrators dem Publikum zum Bewußtsein kommen müssen. Aber diese Zeit war noch nicht da.



LOVIS CORINTH, WEIDENSTRÄUCHER
SCH. 236

Im Jahre 1910 erhielt Corinth von Paul Cassirer den Auftrag, das „Buch Judith“ mit zweiundzwanzig farbigenLithographien zu schmücken, im nächsten Jahre folgte der Auftrag einer Illustration des „Hohen Liedes“ von seiten desselben Verlegers. (Sechsundzwanzig farbige Lithographien.) Beide Werke befriedigen unsere Ansprüche nicht mehr. Corinth hatte den Illustrationsstil, der sich der gedruckten oder geschriebenen Seite anpaßt, noch nicht gefunden. Er, der in seinen gelegentlichen Lithos schon die völlige Unbekümmertheit der Improvisation fand, man denke nur an die entzückende Leda (Sch. 52), der glaubte jetzt umständliche kleine Historienbilder machen zu müssen, höchstens mit gelegentlichem Ausflug in die Ironie. Vom Standpunkte der Historiendarstellung pathetischer Art haben wir dann auch in dem Judithwerk das packende Bild der sich über den schlafenden Holofernes beugenden Heldin vor blutrotem Vorhang, wir haben noch die eine oder andere eindrucksvoll gestellte Szene, aber als Illustration ist das Ganze zu schwerfällig geraten, und selbst die karikaturistische Note, die da und dort angeschlagen wird, kann dies nicht bessern. Ähnliches ist vom „Hohen Lied“ zu sagen. Daß ein Zusammengehen von Satz und Bild bisher nicht erreicht worden war, scheint der Verlag empfunden zu haben; denn er ließ das neue Buch mit der Hand schreiben. Dadurch wurde manches gewonnen. Leider ist die Jugendstilerinnerung, die in dem Maler bei der Arbeit wach wurde, für uns wenig genießbar, trotzdem erkennen wir gerne die formale Angleichung von Initiale und Schrift an. Auch jene Seiten, die Schrift und Bild zusammen zeigen, sind angenehm in der Gesamtwirkung. Was Corinth aber noch nicht begriffen hatte, war seine Aufgabe hinsichtlich der ganzseitigen Darstellungen. Hier, wie bei der Judith, malte er Bilder, statt zu illustrieren. Diese wirken für das Werk zu massig.



LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS. RADIERUNG. SCH. 113 II

Die Figuren sind zu groß. Sie sprengen das Blatt, sind zu ernst genommen, zu schön gestellt, sie wirken wie in lebenden Bildern, wissen sich beobachtet, um im nächsten Augenblick, wenn der Vorhang fällt, ihre unbequemen Attitüden aufzugeben.

Seltsam genug ist es, daß wir aus demselben Jahr 1911 einen Zyklus von sieben Radierungen „Die ersten Menschen" (Verlag Fritz Gurlitt) besitzen, einzelne Blätter von recht bedeutendem Umfang, die schon genau jenen freien und reizvollen Illustrationsstil aufweisen, der für Corinth in der Folge eigentümlich wurde. Viel kalte Nadel ist da zu finden und jene besondere Bevorzugung des melodischen Umrisses. Im Gegensatz zu den schwerfälligen Gestalten des „Hohen Liedes" ist hier alles leicht, wie improvisiert, wie ein glücklicher Einfall, wenn wir auch aus anderer Quelle wissen, daß eine Reihe ernsthafter Studien diesem Werk vorangegangen sind.

Aus dem nächsten Jahr kennen wir aber auch radierte Akte, so die wundervollen Blätter Sch. 89, Sch. 90 und Sch. 106, die eindeutig zeigen, wozu Corinth imstande war, wenn er sich von der Fessel der historischen Repräsentation frei fühlte. Immer mehr wird jetzt Radierung und Lithographie Mittel, die Objekte der umgebenden Welt einzufangen. Auf dem Lande wird der Obstgarten lithographiert,



LOVIS CORINTH, VIOLINSPIELER
RADIERUNG. SCH. 376

die Kälber im Stall, die Bank im Walde, ein geschlachtetes Schwein, Schafböcke, Truthähne, einige Hühner, die eigene Frau mit einem Kätzchen, mit der Handarbeit, der Knabe Thomas, das Selbstbildnis spielt von neuem eine Rolle; im Zoologischen Garten werden die wilden Tiere auf das Blatt gebannt. Eine außerordentliche Menge von Aktstudien, zumeist radiert, kennen wir aus diesem Jahr.

Dies ist die Zeit, in der Corinth durch das erneute intensive Studium der umgebenden Natur, und besonders durch die eingehende Beobachtung der Bewegung, sich zur großen Illustrationsarbeit rüstete, die seine späteren Jahre ausfüllte. Die neue Freiheit zeigt sich schon in den zwölf Illustrationen zu einer Erzählung aus Tausendundeine Nacht und in jenen zu Balzac. Es sind Lithos, skizzenhaft und präzis im Duktus, von hinreißendem Humor. Welche Möglichkeiten werden den Balken der Initialen entnommen, wie amüsant ist jeder Strich, mit wie wenig Mitteln kommt der Künstler aus! Noch ist alles gezeichnet, das heißt, noch kommt alles auf die Linie an, noch wird die Form ausnahmslos konturiert, aber der Linie ist schlechterdings alles abgewonnen, was sie zu geben imstande ist.

(Fortsetzung folgt.)



LOVIS CORINTH, WALCHENSEE. RADIERUNG. SCH. 361



STATUEN IN DER SARGKAMMER. ABB. 1
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES F. A. BROCKHAUS, LEIPZIG

DAS GRAB DES TUT-ANCH-AMON

VON

HEDWIG FECHHEIMER

Der erste ausführliche Bericht über das Grab des Königs Tut-anch-amon von dem Entdecker H. Carter selbst, dem Beauftragten Lord Carnarvons, liegt jetzt vor. Da eine deutsche Ausgabe des reich illustrierten Buches: Tut-anch-Amun, ein ägyptisches Königsgrab, mit einem Beitrag von Georg Steindorff, 104 Abbildungen, einer Karte und einer Grabskizze, Leipzig, F. A. Brockhaus, erschienen ist, sei hier versucht, auf die Tragweite des ungewöhnlichen Fundes hinzuweisen.

Durch das unverletzte königliche Siegel und durch Siegelabdrücke wird das Grab innerhalb der viertausend Jahre altägyptischer Geschichte auf eine kurze Zeitspanne von acht Jahren, etwa 1358—1350 v. Chr. festgelegt. Damit schließen die Ergebnisse der Carterschen Grabung genau an die Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in El-Amarna — dem Mittelpunkt der religiösen Bewegung Amenophis IV. — an. Beide sind von vornherein wissenschaftlich begründete Unternehmungen; während aber die Mauern der Aton-Stadt seit der Zeit ihrer Verlassenheit noch öde und verfallen zwischen Sand- und Schuttmassen dastehen, wurde die erste Stufe, die zu Tut-anch-amons Grab führte, erst nach sechs Jahren eifrigen Suchens entdeckt. Sein Eingang lag unter einer Anzahl von Arbeiterhütten — wohl aus der Bauzeit des höher gelegenen Grabes Ramses VI. — verborgen. So blieb es seit 1150 v. Chr. unangetastet. Nur einmal — kurz nach des Königs Tod — waren Diebe in die Gruft eingedrungen; sie sind gestört worden, und das fast vollständige unschätzbare Toteninventar wird



DIE KLEIDERBÜSTE DES KÖNIGS. ABB. 2
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES F. A. BROCKHAUS, LEIPZIG

manche religionsgeschichtliche Frage anregen und beantworten.

Noch läßt die Menge der Kultgegenstände, der verzierten Geräte und Gewänder, die es birgt, sich nicht übersehen; doch fallen neue Formen und ungewöhnliche technische Verfahren auf, die wichtige kunstgeschichtliche Ergebnisse versprechen.

Geschichtliche Urkunden — Papyri oder Inschriften historischen Inhalts — wurden bis jetzt nicht gefunden. Doch mag der noch ungeöffnete Steinsarg über das persönliche Schicksal des Königs und damit über das Ende der glanzvollen achtzehnten Dynastie Wichtiges aussagen.

Tut-anch-amon, der Schwiegersohn und zweite Nachfolger Amenophis IV., kam in einer gefährlichen Zeit zur Herrschaft, als das äußere Ansehen und die innere Festigkeit des ägyptischen Staates gestört waren. Er muß bei der Krönung noch sehr jung gewesen sein: das bestätigen die gefundenen Kinderkleider mit dem Königsnamen; ein kostbares Kinderstühlchen aus vergoldetem Holz, Ebenholz und Elfenbein; und die Aufschrift „Seitenlocke (?) des Königs als Knabe". Die eigentliche Thronerbin — seine Frau, die dritte Tochter Amenophis IV. — war beim Tode ihres Vaters zehn Jahre alt. Während der etwa sechsjährigen Regierungszeit geschah — wohl kaum ohne den Widerstand der Anhänger des verstorbenen Königs und Verkünders der Sonnenreligion — die Herstellung des Amonkultes und der vielen Götter in ihren Tier- und Menschengestalten. Amenophis und sein Werk wurde aus der offiziellen Geschichte Ägyptens ausgetilgt; nur unterirdisch vermochte die geistige Tat — das Bekenntnis zum einzigen sinnbildlosen Gott, der Sonne selbst, — fortzuwirken. Der König kehrte aus dem „Lichtberg des Atôn", der Stadt des neuen Gottes, nach Theben, dem Sitz des Amon, zurück und besiegelte durch eine Namensänderung seine Rückkehr zu den orthodoxen Kulten. Seitdem führte Tut-anch-atôn, „das lebende Bild des Atôn", seinen historisch gewordenen Namen Tut-anch-amon, und die Königin Anches-n-pa-atôn, „sie lebt durch den Atôn" ersetzte den Namen ihres Gottes durch Amon.

Denkmäler aus dieser Zeit sind selten. Ein Geschehnis berichten die Bilder im Grabe des Huje in Kurnet Murraï bei Theben: Der König setzt Huje zum Statthalter Äthiopiens ein und empfängt die Tribute der nubischen und syrischen Fürsten, Gold in Ringen, Säcke mit Goldstaub, Edelsteine in Becken, wertvolle Tiere und „die erlesensten Gefäße ihrer Länder aus Silber, Gold, Lapislazuli, Malachit und allen herrlichen, kostbaren Gesteinen". Den Reichtum der königlichen Schatzkammer erweist nun das aufgefundene Grab.

Wie alle Königsgräber der achtzehnten bis zwanzigsten Dynastie liegt es in dem von steilen Felsenwänden eingeschlossenen Talkessel auf der Westseite von Theben Bibân el Moluk „Tore der Könige". Die Wahl dieser Felsengräber als Ruhestätte bedeutete die Abkehr von einer langen Überlieferung. Die frühsten Gräber der Pharaonen, des Menes und seiner Nachfolger um 4200—3600 v. Chr. sind ausgemauerte Gruben; darüber aufgeschüttete Steinhaufen wurden durch Mauerwerk




KINDERLEHNSTUHL UND GESCHNITZTER THRONSESSEL. ABB. 4
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES F. A. BROCKHAUS, LEIPZIG

zu einem Rechteck mit abgeböschten Seiten zusammengefaßt; Stelen vor der Ostwand bezeichneten die Opferstelle. Die Könige des alten Reiches — um 3600—3100 v. Chr. — steigerten diese Mauerhügel zum weithin sichtbaren Quaderbau der Pyramiden, die stelengeschmückte Opferstätte zur Tempelanlage großen Stils. Ihre Nachfolger begnügten sich wieder mit bescheideneren Malen der Selbstvergötterung; auch die Herrscher des mittleren Reiches – um 2000—1700 v. Chr. — errichteten unbedeutende Pyramiden aus Ziegeln, die nur mit Kalkstein verkleidet sind. Die Könige des neuen Reiches trennten zuerst das Grab von dem Kulttempel am Rande der Wüste. Aus einem Denkmal wird es zur verborgenen Stätte in einem unwegsamen Tale. Doch sind diese Felsengrüfte nicht geringere Wunder der Baukunst als einst die Pyramiden waren.

Drei aufeinander folgende Gänge — von Nischen begleitet, die kostbare Beigaben bargen, — führen — nicht selten hundert Meter tief — in einen Vorraum hinab. Dahinter öffnet sich ein von Pfeilern getragener Saal; in seiner Mitte stand — etwas vertieft — der Sarkophag. Überall war reicher Bildschmuck. Nebenräume schließen die Anlage ab, deren Eingang sorgfältig verborgen wurde. Schon in griechischer und römischer Zeit war eine Anzahl dieser Gräber bekannt; zahlreiche Inschriften bezeugen, daß sie schon damals von Reisenden aufgesucht und bewundert wurden.

Das Grab des Tut-anch-amon weicht — aus bisher unbekannten Gründen — von diesem Plan ab. Es ist trotz seiner Schätze wesentlich kleiner und die Wände blieben bis auf die der Sargkammer ungeschmückt. Sechzehn Stufen, die in einen Gang von 7,60 m Länge münden, führen in einen Vorraum, der sich 8 m lang und 3,60 m breit von Norden nach Süden erstreckt. Er enthielt die kostbaren Gegenstände, denen der vorliegende Band H. Carters gewidmet ist. An seiner nördlichen Schmalseite standen zwei Königsstatuen (Abb. 1) vor einer vermauerten mit Kartuschen bedeckten Tür. Sie wurde abgetragen und die von Osten nach Westen gerichtete Sargkammer freigelegt, die der Sarg des Königs mit den vier ihn umschließenden Schreinen in einer Länge von 5 m, einer Breite von 3,30 m und 2,73 m hoch, zum größten Teile ausfüllt. Ein östlich daran schließender Raum von 4 m Länge und 3,50 m Breite ist vom Fußboden bis zur Decke mit vergoldeten Wagen, Geräten und bemalten Kästen noch unbekannten Inhalts angefüllt. Hier entdeckte Carter auch den Kanopen-

schrein des Königs inmitten von Götterbildern. Eine vierte Kammer liegt vor der Westwand des Vorraumes.

Obwohl die von Carter in guten Abbildungen veröffentlichten Fundgegenstände — ein kleiner Teil der 6—700 Stücke, die im Vorraum lagen — nicht genau beschrieben sind, lassen sie immerhin mancherlei Beobachtungen zu.

Auffällig sind die seltsamen Alabastervasen, die aus einem Stück mit einer durchbrochenen Umrahmung gearbeitet sind, die das Gefäß gleichsam zur Hieroglyphe macht, lesbar als „Zehntausende von Jahren" und „Vereinigung von Ober- und Unterägypten". Diese flächig ausgeschnittene Einfassung zwingt dem runden Gefäß eine in der Ebene liegende Hauptansicht auf; zugleich dringt mit der literarischen Zutat ein störend fremdes Motiv in die reine Formenwelt des Gefäßes ein. Andere Fundstücke gleichen den Arbeiten von El-Amarna. Den vergoldeten Schrein in Form einer Kapelle, deren Flügeltüren Riegel aus Ebenholz verschließen, schmücken in zartem Relief novellistische Szenen aus dem Leben des Königspaares, wie sie Amenophis IV. in die Kunst einführte. Auch das Relief, das die Rücklehne eines Thrones bildet, gehört in diesen Kreis. Vielfältiger Mittel bedient sich diese Kunst, um den intimen Reiz ihrer Entwürfe glänzen zu lassen. Die in El-Amarna geübte kostbare Polychromie wird durch die Mannigfaltigkeit der verwendeten natürlichen und künstlichen Werkstoffe noch überholt. Die Figuren sind aus rotem Glasfluß in die vergoldete Holzfläche eingelegt; ihre Haare aus leuchtender türkisfarbener Fayence. Die Gewänder sind in jetzt verblaßtem Silber gearbeitet; die Kronen, Schmuckstücke und alle Ornamente aus farbigen Glasflüssen und Fayencen, aus Karneol und einer noch unbekannten durchsichtigen Masse, die mit farbigen Pasten unterlegt, der Millefiori-Technik gleicht. Die Zeit sucht das Abgestufte auf und spitzt ihre Wirkungen zu. Sie fängt Jagd- und Schlachtenbilder der Palastmauern klein und scharf wie in einem Konvexspiegel auf dem Deckel und den Seiten eines Holzkastens zum genießenden Betrachten auf. In bunter Leuchtkraft der Farben schimmert das Pathos der Szenen, die sterbende Kreatur, gefallenes und gehetztes Wild — bis auf das lupenhaft feine Beiwerk an Mensch und Tier.

An einem anderen Beispiel sei noch aufgezeigt, wie diese Kunst mit ihren zersetzenden Mitteln noch zu neuen künstlerischen Formsetzungen gelangt. Nach Carters Beschreibung ist der Kanopenkasten des Königs ein vergoldeter Schrein in Form einer von Uräusschlangen bekrönten Kapelle. Ihn umgeben die vier frei stehenden Figuren der (geflügelten?) Schutzgöttinnen Isis, Nephthys, Neïth und Selket mit ausgebreiteten Armen. Das Motiv ist von den Reliefbildern einiger Särge aus dieser Zeit und von Kanopenschreinen bekannt. Hier aber scheint eine jener seltenen ägyptischen Kompositionen vorzuliegen, wo Figuren in loser Anordnung formal und inhaltlich aufeinander und auf ein tektonisches Bildelement wie der Schrein bezogen sind.

Inmitten des abenteuerlichen Luxus einer Zeit, die Kostbarkeiten mit einer solchen Anmut zu verschwenden wußte, stehen die lebensgroßen Königsbilder, die Wächter der Sargkammer. Aus Ebenholz geschnitzt, mit goldenem Gewand und Schmuck machen sie an dieser Stelle die Magie der ägyptischen Totenstatuen unmittelbar sinnfällig. Daneben ist eine lebensgroße Halbfigur des Königs von ungewöhnlicher Form (ohne Arme, Abb. 2), die Arbeit eines Künstlers.

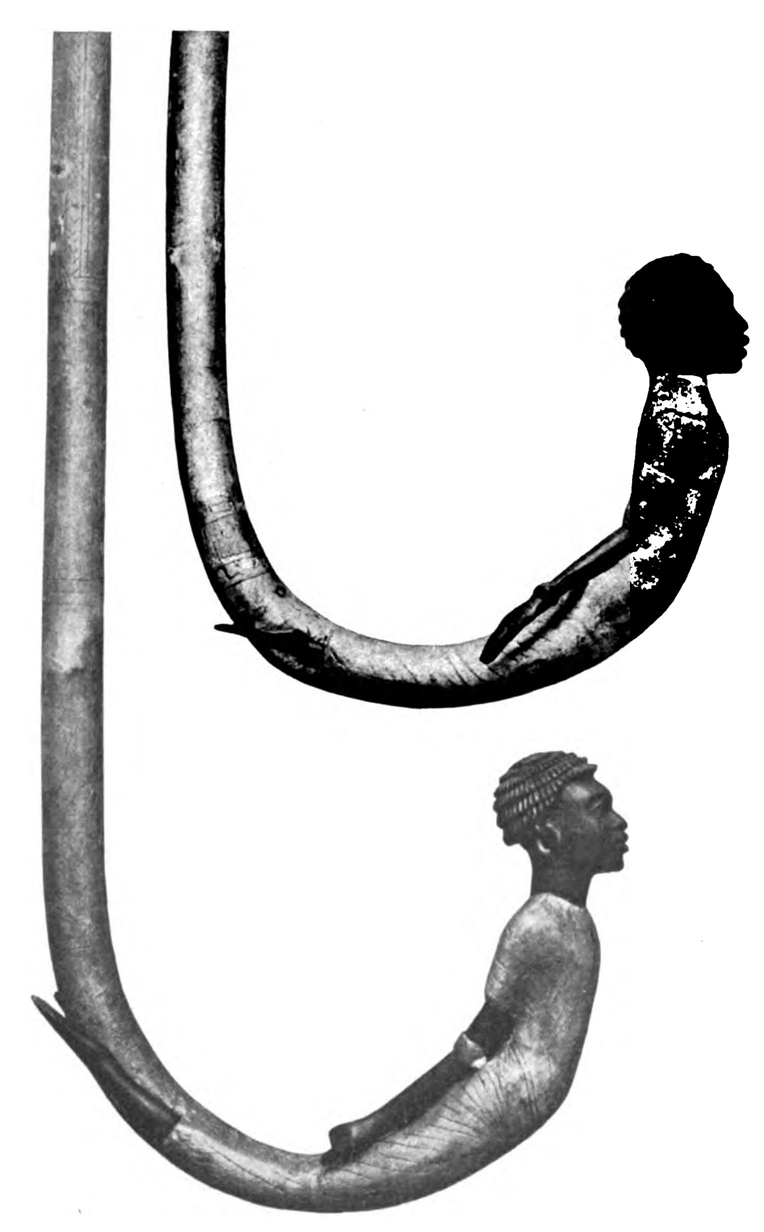
Auch die besondere Kunst der Ägypter, in ihren Geräten, zum Beispiel den Salbenschalen, tektonische und organische Formen zum Bild zu verschmelzen, bestätigen die Fundstücke. Menschen- und Tierfiguren aller Arten werden im allgemeinen — ohne ihre Natur umzubiegen — wie selbstverständlich in den anmutigen Umriß und den Zweck eines Gefäßes einbezogen, gewaltsam nur dann, wenn die Symbolik es will; wenn Feinde oder Sklaven der Gewalt des Königs unterliegen sollen. So sind an den beiden Zeremonienstöcken (Abb. 3) die Gefesselten — der Neger meisterlich aus Ebenholz, der Asiat aus Elfenbein geschnitzt — tatsächlich in die Hand des Herrschers gegeben. Ein anderer Stock zeigt Tierbilder, Inschriften und geometrische Ornamente in vollkommener Technik der Goldgranulierung; und aus winzigen schillernden Käferflügeln, buntfarbigen Borken wurden raffinierte Verzierungen hergestellt.

Unter den veröffentlichten Stücken sind — neben allzu prächtig überladenen — Meisterarbeiten des ägyptischen Kunsthandwerks, wie der Goldelfenbeinkasten, das Ruhebett aus Ebenholz mit

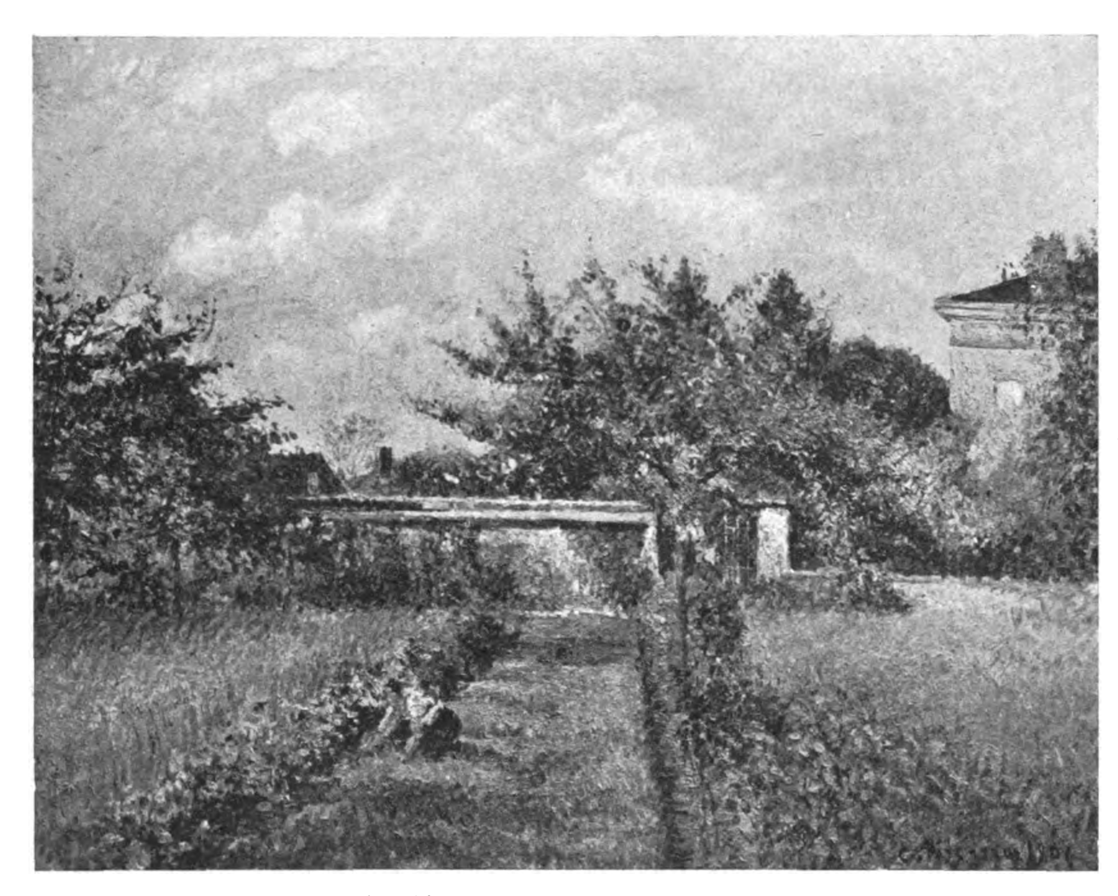
figurengeschmückter Fußwand, der Stuhl aus Zedernholz, dessen Farbe gegen Elfenbein, Gold und Bronze abgestimmt ist (Abb. 4).

Das Grab Tut-anch-amons enthüllt eine Zeit, die schwer an der Last einer großen, innerlich schon überwundenen Vergangenheit trägt. Daher die Flucht aus der überlieferten feierlichen Symbolik in die Intimität eintäglichen Erlebens und das Sichretten in eine Welt der kostbaren, erlesenen Dinge und fremdartigen Reize:

„So zieht ihr im Düster und euer Geleit
Ist lächelnder Strahl — ihr die sinkende Zeit."



ZWEI ZEREMONIENSTÖCKE. HOLZ, VERGOLDET. ABB. 3
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES F. A. BROCKHAUS, LEIPZIG



CAMILLE PISSARRO, LANDHAUSGARTEN
AUSGESTELLT IM SALON A. FLECHTHEIM, BERLIN

VEREINZELTE GEDANKEN ÜBER DIE MALEREI, BILDHAUERKUNST, BAUKUNST UND DICHTUNG

ALS ANHANG ZU DEN SALONS

VON

DIDEROT

DEUTSCH VON KURT PIEPER

Man findet die Dichter in den Malern wieder und die Maler in den Dichtern. Die Betrachtung der Gemälde großer Meister ist für einen Schriftsteller ebenso nützlich wie das Lesen der großen Werke für einen bildenden Künstler.

Das Gefühl für das Schöne ist das Ergebnis einer langen Reihe von Beobachtungen — und wann hat man diese Beobachtungen gemacht? In jeder Zeit und in jedem Augenblick. Es sind diese Beobachtungen, die uns einer Analyse überheben. Der Geschmack hat sein Urteil gesprochen, lange bevor er den Grund seines Urteils kannte; manchmal sucht er ihn, ohne ihn zu finden und beharrt doch auf seinem Standpunkt.

Die Regeln haben die Kunst zur Routine gemacht, und ich weiß nicht, ob sie nicht mehr

geschadet als genützt haben. Man verstehe mich recht: sie haben dem Durchschnittskünstler genützt und dem Genie geschadet.

Ein antiker Maler hat gesagt, daß es angenehmer wäre, zu malen, als gemalt zu haben. Eine neuere Tatsache bekräftigt dies: die Handlungsweise eines Künstlers, der einem Dieb ein fertiges Gemälde überläßt und eine Skizze behält.

Der Kopf eines Menschen auf dem Körper eines Pferdes gefällt uns, aber der Kopf eines Pferdes auf dem Körper eines Menschen mißfällt uns. Es ist eine Sache des Geschmackes, Monstrositäten zu schaffen. Ich werde mich vielleicht in die Arme einer Sirene stürzen; aber wenn der Teil, der Weib ist, Fisch wäre, und der, der Fisch ist, Weib wäre, so würde ich meine Blicke abwenden.

Seid schrecklich, ich bin damit einverstanden; aber das Entsetzen, das ihr mir einflößt, sei gemildert durch irgend eine große moralische Idee.

Wenn alle unsere Märtyrergemälde, die unsere großen Meister so hervorragend gemalt haben, auf eine ferne Nachwelt kämen, wofür würde man uns halten? Für wilde Tiere oder Menschenfresser.

Welche Stelle der Natur ihr auch erblickt, ob sie wild oder kultiviert, arm oder reich, öde oder bevölkert ist, ihr werdet dort immer zwei bezaubernde Eigenschaften finden: Wahrheit und Harmonie.

Die Allegorie, die selten erhaben ist, ist fast immer kalt und dunkel.

Ich wünschte, der Gewissensbiß hätte ein Symbol und dieses würde in allen Ateliers angebracht.

Die Genremalerei ist nicht ohne Enthusiasmus, und es gibt zwei Arten von Enthusiasmus: den Enthusiasmus der Seele und den des Handwerkes. Ohne den einen ist die Auffassung kalt, ohne den anderen ist die Ausführung schwach; nur ihre Vereinigung macht das Werk erhaben. Der große Landschaftsmaler hat seinen besonderen Enthusiasmus, eine Art heiligen Schauder. Seine Grotten sind schattenreich und tief, seine steilen Felsen bedrohen den Himmel, die Bäche stürzen donnernd hinab und brechen auf weithin das erhabene Schweigen seiner Wälder. Der Mensch schreitet zwischen der Wohnung der Götter und der Dämonen hindurch. Dorthin hat der Liebende seine Geliebte entführt, dort wird sein Seufzer nur von ihr erhört. Dort vergräbt sich der Philosoph, sitzend oder langsam auf und ab wandelnd, in sich selbst. Wenn ich meinen Blick auf diese geheimnisvolle Nachahmung der Natur werfe, so erbebe ich.

Wenn der Ruinenmaler mich nicht an die Unbeständigkeit des Lebens und die Eitelkeit menschlicher Taten denken läßt, so hat er nur einen unförmlichen Steinhaufen gemalt.

Jedes rühmenswerte Bild ist in allem und überall in Übereinstimmung mit der Natur; ich muß sagen können: „Ich habe diese Erscheinung nicht gesehen, aber sie existiert".

Kennen Sie das herrliche Bild Raffaels, auf dem die Hand der Jungfrau den Schleier hebt, der das Jesuskind bedeckt und es dem neben ihr knienden kleinen St. Johannes zur Anbetung enthüllt? Ich sagte zu einer Frau aus dem Volke:

„Wie gefällt Ihnen das Bild?"

„Sehr schlecht."

„Warum sehr schlecht? Es ist ein Raffael."

„Schön, aber Ihr Raffael ist ein Esel."

„Warum bitte?"

„Diese Frau da ist doch die heilige Jungfrau?"

„Jawohl, und das ist das Jesuskind."

„Das ist klar. Und das andere Kind dort?"

„Das ist der heilige Johannes."

„Das stimmt auch. Für wie alt halten Sie das Jesuskind?"

„Für fünfzehn bis achtzehn Monate alt."

„Und den heiligen Johannes?"

„Für vier bis fünf Jahre."

„Na also," fügte die Frau hinzu, „die Mütter waren doch zur gleichen Zeit schwanger!"

Ich erfinde hier keine Erzählung, sondern ich berichte eine Tatsache. Eine andere Tatsache ist, daß mir das Bild darum nicht weniger schön erschien.

Warum paßt sich die Kunst so leicht Fabeldingen trotz ihrer Unwahrscheinlichkeit an? Aus dem gleichen Grund, aus dem sich Schauspiele besser künstlichem Licht als dem Tageslicht anpassen. Die Kunst und künstliches Licht sind ein Beginn der Illusion und des Reizes. Nächtliche Szenen würden auf der Leinwand gewiß wirksamer als Szenen bei Tageslicht sein, wenn ihre Darstellung ebenso leicht wäre.

Bei der Beschreibung eines Gemäldes gebe ich zuerst den Gegenstand an, dann gehe ich zu der Hauptperson über, von dort zu den untergeordneten Personen in derselben Gruppe; dann zu den Gruppen, die mit der ersten verbunden sind, indem ich mich durch ihre Verknüpfung führen lasse; dann gehe ich zu den verschiedenen Ausdrücken über, zu den Charakteren, zu den Gewändern, zur Farbe, zur Verteilung von Licht und Schatten, zum Beiwerk, endlich zum Gesamteindruck. Wenn ich eine andere Ordnung befolge, so ist meine Beschreibung entweder schlecht gemacht oder das Gemälde schlecht angeordnet.

Im allgemeinen gefällt uns eine stille Szene mehr als eine lärmende. Christus im Ölgarten, bis in den Tod betrübt und verlassen von seinen um ihn schlafenden Jüngern, ergreift mich viel mehr als dieselbe Gestalt gegeißelt, mit Dornen gekrönt und dem Gelächter, den Beleidigungen und dem Geschrei des jüdischen Gesindels ausgesetzt.

Malen, wie man in Sparta sprach.

In der dramatischen Dichtung und in der Malerei verwende man so wenig Personen als möglich.

Macht es wie Tintoretto, der neben seine Staffelei ein Bild von Schiavone stellte, um seine Farben zu behaupten. Einer seiner Schüler befolgte diesen Rat und malte nicht weiter.

Ich habe Rembrandts Ganymed gesehen: er ist unedel, die Furcht hat den Schließmuskel seiner Blase gelöst, er benimmt sich unanständig, der Adler, der ihn entführt, läßt sein Gesäß erblicken — aber dieses kleine Bild löscht alles aus, was es umgibt. Wie kraftvoll und leidenschaftlich ist dieser Adler gemalt!

Ich mache keinen Anspruch darauf, dem Genie Regeln zu geben. Ich sage zu dem Künstler: „Mach das“, wie ich sagen würde: „Wenn du malen willst, mußt du zuerst eine Leinwand haben.“

Das Wahre in der Natur ist die Grundlage des Wahrscheinlichen in der Kunst.

Nichts ist sicherer: die dauernde Gewohnheit, entfernte und nahe Gegenstände zu betrachten, ihre Abstände mit dem Auge zu messen, hat in unserem Sehorgan eine harmonische Tonleiter von Tönen, Halbtönen, Vierteltönen geschaffen, die ganz anders ausgedehnt aber ebenso streng ist wie die musikalische Tonleiter für das Ohr. Man malt falsch für das Auge, wie man für das Ohr falsch singt.

Mir scheint, Rembrandt hätte unter alle seine Bilder schreiben sollen: „Per foramen vidit et pinxit“ *, ohne dies versteht man nicht, wie so starke Schatten ein so kräftig beleuchtetes Gesicht umgeben können.

Aber sind die Gegenstände gemacht, um durch Löcher angesehen zu werden? Wenn starkes Licht plötzlich herabdringt und die Finsternis eines Kellers durchbricht, so ist dies ein Zufall, dessen Nachahmung ich dem Künstler erlaube; aber ich kann nicht dulden, daß er ihn zur Regel macht.

Das genaue Studium der Anatomie hat mehr Künstler verdorben als vervollkommnet. In der Malerei wie in der Moral ist es sehr gefährlich, unter die Haut zu sehen.

Antoine Coypel sagt einmal sehr geistreich zu den Künstlern: „Wenn es geht, sollen die Figuren unserer Bilder eher als lebende Modelle antiker Statuen wirken, anstatt daß diese Statuen als die Modelle der von uns gemalten Figuren erscheinen“. Man kann den Schriftstellern den gleichen Rat erteilen.

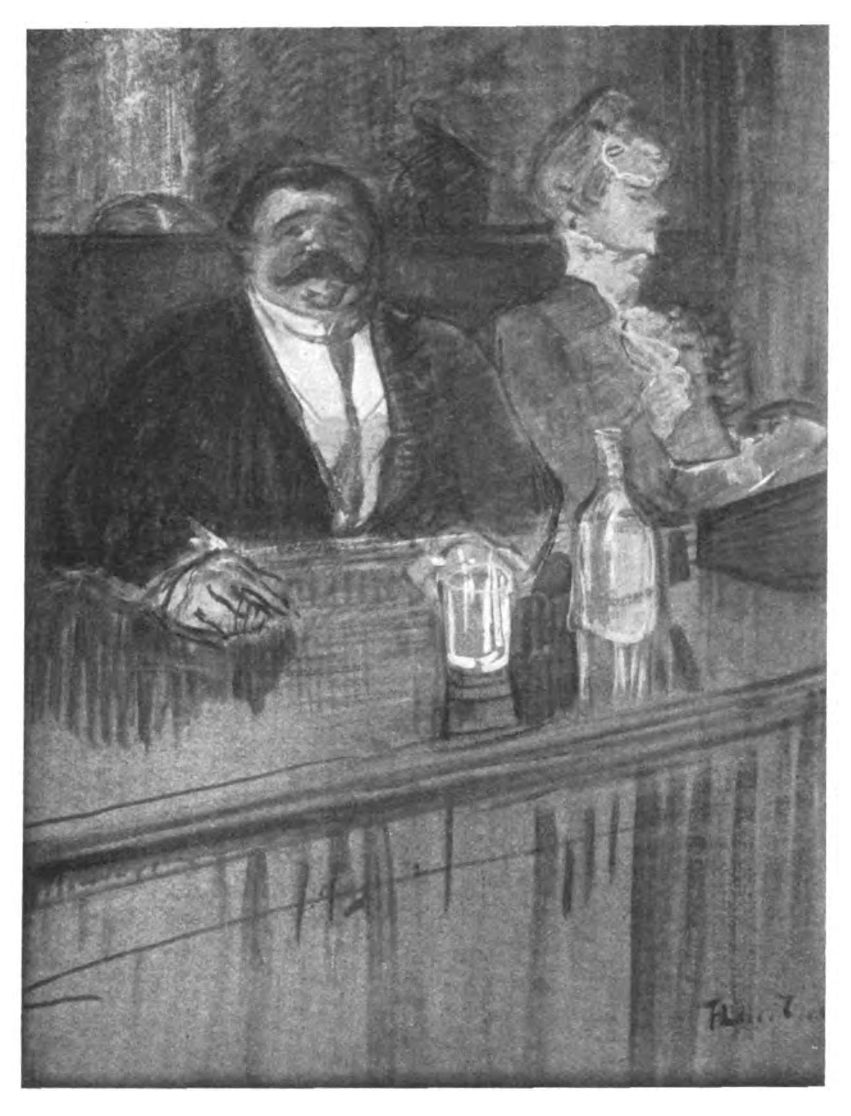
Alles, was alltäglich ist, ist einfach; aber nicht alles, was einfach ist, ist alltäglich. Die Einfachheit ist eine der wichtigsten Eigenschaften der Schönheit; sie gehört zum Wesen des Erhabenen.

Warum ist die Natur niemals vernachlässigt? Weil jeder Gegenstand, den sie unserem Auge darbietet, in welcher Entfernung er sich auch befinden mag und unter welchem Anblick er auch betrachtet werden mag, genau so ist wie er sein muß, nämlich das Ergebnis der Wirkungen, deren Einflüsse er durchgemacht hat.

(Über Naivität und Schmeichelei.) Um zu sagen, was ich meine, muß ich ein neues Wort bilden oder wenigstens die Bedeutung eines schon vorhandenen Wortes erweitern: des Wortes „naiv“. Außer der Einfachheit, die es ausdrückt, muß man die Unschuld, Wahrheit und Eigentümlichkeit einer glücklichen Kindheit hinzufügen, die in keiner

* Durch ein Loch gesehen und gemalt.





HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, BAR
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Weise eingeengt worden ist. Dann wird das Naive wesentlich für jedes Erzeugnis der schönen Künste sein, es wird sich an jeder Stelle eines Gemäldes von Raffael deutlich zeigen, es wird dem Erhabenen ganz nahe stehen, es wird sich in allem wiederfinden, was sehr schön ist, in einer Haltung, einer Bewegung, einem Gewand, einem Ausdruck. Es ist die Sache selbst, aber die völlig reine Sache, ohne die geringste Veränderung. Die Kunst hat damit nichts mehr zu tun.

Nicht alles, was wahr ist, ist naiv, aber alles, was naiv ist, ist wahr — doch von einer reizenden, eigentümlichen und seltenen Wahrheit. Fast alle Gestalten Poussins sind naiv, das heißt, sie sind vollkommen und rein das, was sie sein sollen. Fast alle Greise Raffaels, seine Frauen, seine Kinder, seine Engel sind naiv, das heißt, sie haben eine gewisse natürliche Eigenart, eine Anmut, mit der sie geboren sind und die ihnen keine Vorschrift gegeben hat.

Manieriertheit in den schönen Künsten ist dasselbe wie Heuchelei in den Sitten. Boucher ist der größte Heuchler, den ich kenne; es gibt nicht eine Figur von ihm, zu der man nicht sagen könnte: „Du willst wahr sein, aber du bist es nicht." Naivität gibt es in jedem Stande, man ist naiv als Held, als Verbrecher, als Frömmler, als schöner Mensch, als Redner, als Philosoph. Ohne

Naivität gibt es keine wahre Schönheit. Man ist auf naive Weise ein Baum, eine Blume, eine Pflanze, ein Tier. Ich möchte beinahe sagen, daß Wasser auf naive Weise Wasser ist, sonst wird es poliertem Stahl oder Kristall ähneln. Die Naivität in der Kunst ist eine große Ähnlichkeit der Nachahmung mit der Sache selbst, begleitet von einer Leichtigkeit der Technik: sie ist Wasser, das aus dem Bach geschöpft und auf die Leinwand geworfen worden ist.

Ich habe Boucher zu schlecht beurteilt, ich nehme mein Wort zurück. Es scheint mir, daß ich Kinder von ihm gesehen habe, die recht naiv waren.

In dem Augenblick, in dem der Künstler an das Geld denkt, verliert er das Gefühl für die Schönheit.

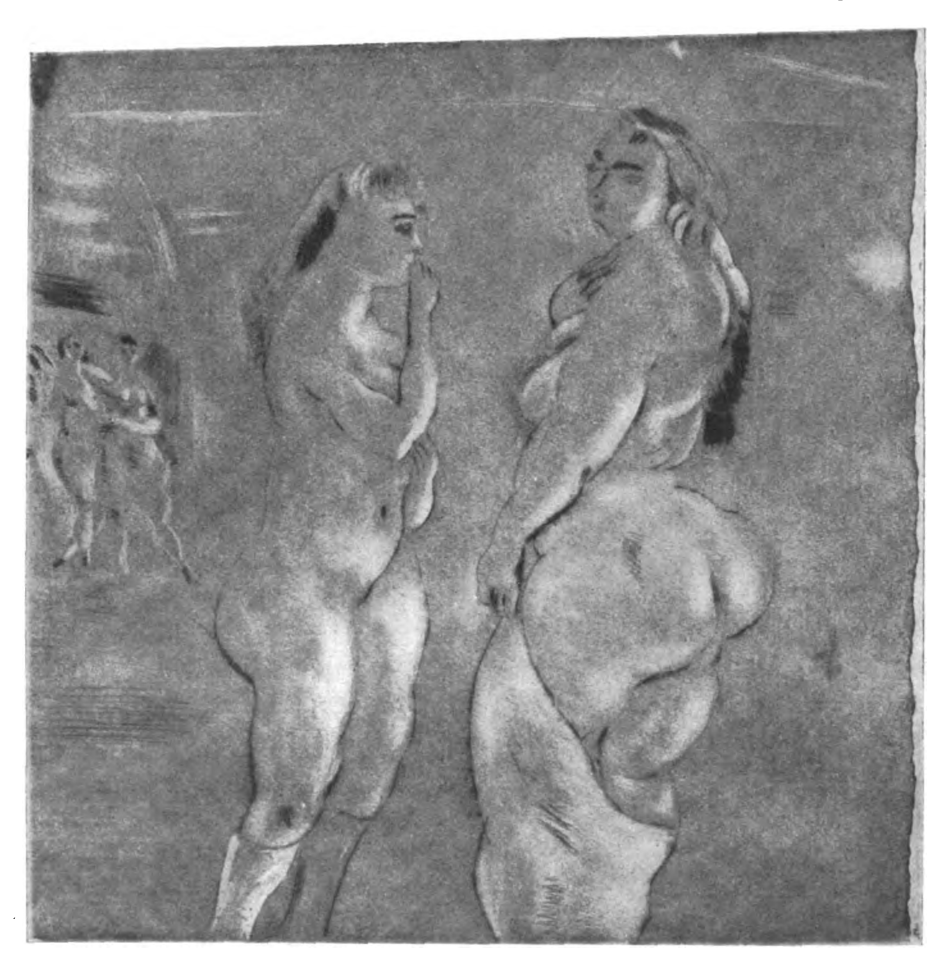
Wenn die Kleidungsart eines Volkes kleinlich ist, muß die Kunst das Kostüm beiseite lassen. Was soll ein Bildhauer mit euren Röcken, euren Hosen und euren Knopfreihen anfangen?

Jeder Maler hat sein Fach. Ein Kunstfreund verlangte von einem Blumenmaler einen Löwen. „Gern," sagte der Künstler, „aber rechnen Sie auf einen Löwen, der einer Rose ähneln wird wie ein Ei dem anderen!"

Es ist eine große Kunst, das Beiwerk vernachlässigen zu können. Die Notwendigkeit dieser Vernachlässigung zeigt die Unzulänglichkeit der Kunst. Die Natur ist zuweilen undankbar, aber nie vernachlässigt.

Es ist eher auf großen als auf kleinen Bildern erlaubt, das Beiwerk zu vernachlässigen.

Man muß nach Michelangelo kopieren und nach Raffael seine Zeichnung korrigieren.



JULIUS PASCIN, RADIERUNG

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



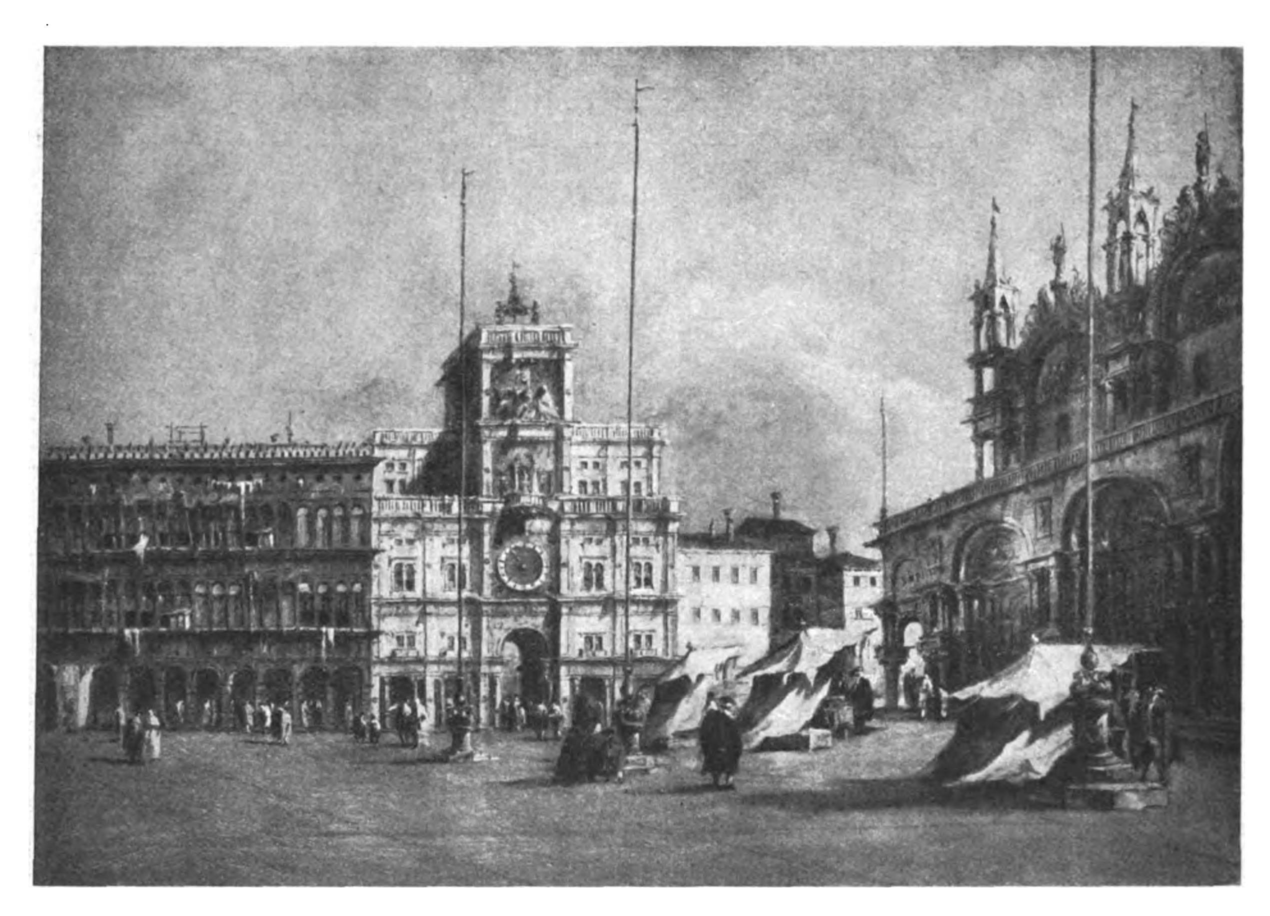
JACOB VAN RUISDAEL (?), ABENDLANDSCHAFT
GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN

DIE GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN WIEN

VON

KARL SCHEFFLER

In seinem Aufsatz über „Wien und Prag" in diesen Blättern (Jahrg. XXI, Seite 290) hat Emil Utitz dargelegt, daß das Kunstinteresse in Wien vor allem der alten Kunst gehört. Ein Vortragsbesuch zu Beginn dieses Jahres gab Gelegenheit dieses Urteil nachzuprüfen und es in jeder Weise bestätigt zu finden. Wiener Kunstfreunde sind zu großen Teilen zwar der Meinung, daß die moderne österreichische Kunst von Norddeutschen und vor allem in Berlin nicht genügend geschätzt würde; die Berechtigung dieser Klage wird durch den Augenschein aber nicht gestützt. Es ist nicht zufällig, daß fast alle österreichischen Maler und Bildhauer der letzten Jahrzehnte etwas Kunstgewerbliches in ihrem Talent haben und sich mit der Produktion der Wiener Werkstätten mittelbar oder unmittelbar berühren, daß Kunsthändler mit modernen Bildern Einfluß nicht zu gewinnen vermögen wie immer sie sich auch für lokale Begabungen wie Feistauer, Schiele oder Kolig, für die vielgenannten Künstler aus Frankreich und Deutschland einsetzten, und daß es, neben unendlich vielen Sammlungen alter Kunst, in Wien eigentlich nur ein einziges Haus gibt, wo moderne Kunst im großen Stil gesammelt worden ist. Die Wiener selbst interessieren sich nicht tatkräftig für ihre lebenden Talente. Um so mehr interessieren sie sich für ihre alte Kunst, für ihre Stadt, die eines der schönsten Architekturmuseen der Welt ist, und für ihre öffentlichen Galerien alter Kunst. In der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums wird eifrig an einer Neuordnung gearbeitet. Darüber wird nach der Vollendung zu sprechen sein. Über das neue Barockmuseum, die Schöpfung des vortrefflichen F. M. Haberditzl, hat der um das Wiener Kunstleben, um die Erhaltung der Museumsbestände und um die Organisation des gesamten Museumswesens sehr verdiente Hans Tietze hier neulich geschrieben (Jahrgang XXII, Heft 4). Heute soll in Kürze berichtet werden über die durchgreifende Neuordnung der



FRANCESCO GUARDI, DER MARCUSPLATZ IN VENEDIG
GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN

Akademischen Gemäldegalerie, die Robert Eigenberger in den letzten Jahren vorgenommen hat, und deren Erfolg einmal mehr beweist, daß der natürliche Anteil der Wiener Kunstfreunde der alten Kunst gehört.

Die Gemäldesammlung der Akademie geht zurück auf eine Stiftung des Grafen Anton Lamberg aus dem Jahre 1820. Da dieser Sammler in seinem Stiftungsbrief die Ausstellung aller von ihm geschenkten Bilder zur Bedingung gemacht hatte, stand Robert Eigenberger vor einer fast unlösbaren Aufgabe, als er nach dem Kriege daran ging Ordnung zu schaffen. Gute und schlechte Originale, übermalte Bilder und Kopien hingen bunt und wirr durcheinander. Eigenberger half sich durch einen Gewaltstreich. Er baute den verfügbaren Ausstellungsräumen Kojen ein, schied die Originale von den Kopien und Fälschungen, hängte jene an die Schauwände, diese jedoch an die dunkeln Rückwände der Kojen, um dem Buchstaben der Stiftungsurkunde zu genügen. Und er schied die Sammlung außerdem in eine Schau- und eine Studiensammlung. Der Leitgedanke der Neuaufstellung war, aus der Galerie nicht ein Studienkabinett für wenige Kunsthistoriker zu machen, sondern sie so zu gestalten, daß sie ein geliebter Besitz der Stadt und der Bevölkerung werden kann. Ohne Rücksicht darauf, ob historische Zusammenhänge gelockert werden, ohne Rücksicht auf historische Vollständigkeit hat Eigenberger die guten von den schlechten Bildern geschieden, und jene allein den Besuchern vor Augen gestellt, die schlechten aber so versteckt, daß man sie suchen muß, um sie zu finden.

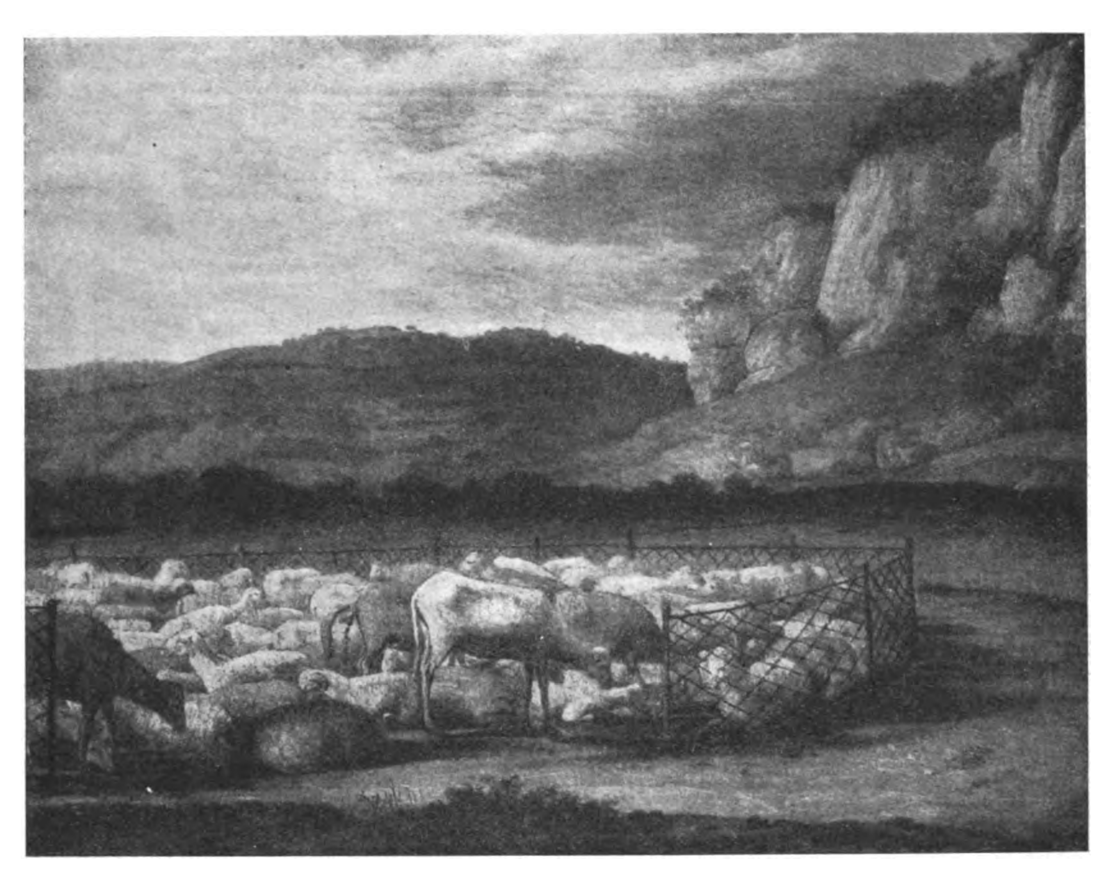
Besondere Aufmerksamkeit verdient die Art, wie die Bilder der Schausammlung individuell behandelt worden sind. Die Galerie ist reich an schönen alten Rahmen; und Eigenberger hat es vortrefflich verstanden Bild und Rahmen einander anzupassen. Nicht immer stilgeschichtlich korrekt, aber mit so feinem künstlerischen Gefühl, daß eine höhere Einheit als die historische hergestellt ist. Mit demselben reifen Gefühl für Wirkung sind die Bilder aufgehängt, sind die Kojenwände in ihren Verhältnissen bestimmt und in der Tönung des gemusterten Holzstoffes behandelt worden. Jede Koje enthält nur verhältnismäßig wenige Bilder, so daß kein Zuviel den Betrachter stört; die Umgebung von Wand, Decke und Fußboden wird in einer angenehmen Weise nicht gesehen, die Aufmerksamkeit kann unabgelenkt auf die Bilder gerichtet werden, und das Licht ist gut. Mehr bedarf es nicht, um eine Galerie vorbildlich erscheinen zu lassen, wenn die Bilder des Anschauens wert sind.

Früher war die akademische Gemäldegalerie in ihrem wirren Durcheinander kaum zu beurteilen; jetzt kann es bequem erkannt werden, wie reich sie an wertvollen und interessanten Werken ist. Und sie wird immer reicher daran, weil der Grundsatz aufgestellt worden ist, die Samm-



ANTONIS MOR, BILDNIS. (NEUERWERBUNG)

GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN



CLAUDE LORRAIN, SCHAFHÜRDE IN DER CAMPAGNA

GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN

lung nicht quantitativ zu vergrößern, sondern Erwerbungen nur dann vorzunehmen, wenn durch ein neues Bild ein altes, schwächeres abgelöst werden kann. Es wird durchaus nach Qualität gesammelt, im Gegensatz zum Programm der großen Bildergalerien, wo der Ehrgeiz herrscht, geschlossene historische Zusammenhänge zu zeigen und sogenannte Lücken zu füllen. Die Sammlung wirkt in ihrer jetzigen Gestalt nicht lehrhaft bedrückend, sondern leicht und gefällig, sie belehrt vermittels der Anleitung. Von der italienischen Kunst aus der Zeit Tizians und Guardis wird man ohne Zwang zur Zeit des Rubens und van Dycks geführt, denen Eigenberger mehrere Bildnisskizzen, die vorher arg übermalt und verfälscht waren, in glaubwürdiger Weise zuschreibt*; von der flämischen Kunst gelangt man zur holländischen, und von ihr rückwärts zur altdeutschen, wo sogar eine Vereinigung von Malerei und Plastik zu gemeinsamer Wirkung versucht wird.

Die Akademische Gemäldegalerie ist, trotz ihrer herrlichen Bilder, keine Sammlung großer Meisterwerke; um so mehr zeigt es sich, was selbst aus einer Galerie, der es an weltberühmten Werken fehlt, gemacht werden kann. Der Eindruck würde noch stärker sein, wenn die Italiener nicht einiges vom Besten, z. B. schöne Deckenbilder von Veronese, als Kriegsbeute weggeschleppt hätten. Diese Bilder sind der Welt wahrscheinlich verloren. Sie sind mit roher Faust unsachgemäß abtransportiert worden, sie wurden auf dem Wege schon beschädigt, sind in Italien dann ohne Erfolg ausgestellt worden (die Italiener haben von der Art ja genug zu Hause, das Erbeutete geht in der Masse unter) und sind endlich in Depots verschwunden. Was in Wien durch Jahrhunderte sorgfältig behütet worden ist, wird in Italien nun wohl schnell verderben. Es ist nachzufühlen, daß man in Wien bitter von diesem Umstand spricht. Nicht über die „Requisition" ist man am meisten empört, sondern über die lieblose Art, wie die Italiener die Meisterwerke von Künstlern ihrer eigenen Vergangenheit beim Transport behandelt haben.

Um so ruhmvoller ist die Pflege, die der alten Kunst in Wien nach den Verlusten durch den Krieg zuteil wird. Robert Eigenberger im besonderen hat, mit Haberditzl in höchst produktiver Weise rivalisierend, ein Muster aufgestellt, wie zufällig durch Stiftungen entstandene Galerien so behandelt werden können, daß sie wie planvoll gewordene Sammlungen erscheinen. „Daß wenig vieles sei, schafft nur die Lust herbei." Karl Scheffler.

* „Ergänzungen zum Lebenswerke des Rubens und van Dyck" im ersten Heft der Wiener Zeitschrift „Belvedere".



JACOB JORDAENS, BILDNIS

GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN



PETER PAUL RUBENS, SEELEN IM FEGEFEUER. (FRAGMENT)
GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN

HEINRICH WÖLFFLIN

Unter mannigfachen Ehrungen von Hörern und Lehrerschaft der Universität ist Heinrich Wölfflin aus seinem Münchener Amte als Lehrer der Kunstgeschichte geschieden. Der Gelehrte zieht sich in seine Schweizer Heimat zurück.

Wölfflin galt in Deutschland bei Fachleuten wie bei Laien fast unbestritten als der Meister seines Faches. Seine Bücher allein erklären diese Stellung nicht, man mußte ihn als Redner und Lehrer hören und genießen. Denn obgleich seine Vorträge nie oratorische Leistungen gewesen sind, war es ein Genuß, zu hören, wie er Kunstwerke deutete. Er rang stets von neuem um sinnfällige Klarheit des Ausdrucks, schöpfte das Wesen des Kunstwerks sachlich, aber mit einer ganz persönlichen Schlagkraft des Ausdrucks aus, wobei ihm bildende Kunst immer vor allem eine Kunst war, die sich an das Auge wendet. Darüber hinaus verband ihn wie kaum noch einen anderen Hochschullehrer mit vielen Deutschen aus der jüngeren Generation — glücklicherweise scheinen es viele zu sein — der Widerwille gegen die Geschmacksverwilderung des deutschen Publikums und gegen die Anarchie der Kunstkritik. Seine hohe Kultur des Auges schien ihn zum Führer zu bestimmen. Er war als Sohn eines bekannten Altphilologen und als Schüler Jakob Burckhardts der berufene Widersacher jener individualistischen Grundstimmung der 1870er und 1880er Jahre, die auf künstlerischem Gebiet wohl in Rich. Wagners Schaffen ihren stärksten Ausdruck fand. Im Gebiet der bildenden Kunst empfand er den seit über hundert Jahren sich stetig erneuernden Historismus mit seinen Folgeerscheinungen völliger Anarchie und Zügellosigkeit in der modernen Kunst als die größte Gefahr, die er seinerseits nur durch eine neue Auffassung der Kunstgeschichte zu bannen vermochte. Der Auflösung jedweder Tradition setzte er die „Grundbegriffe der Kunstgeschichte" entgegen. Er wertete das Vermächtnis des alternden Burckhardt, die „Kunstgeschichte ohne Namen", aus, indem er sie zu einer Stilgeschichte zu machen suchte. Diese „Naturgeschichte der bildenden Kunst" sollte Formen des Sehens

erschließen, denen sich auch das Genie nicht entziehen kann, und die aufzudecken das Ziel der Kunstwissenschaft allein oder doch vor allem sein muß. In der neueren Kunstgeschichte hatte Wölfflin u. a. gezeigt, daß dem malerischen Sehen immer das zeichnerische voraufgeht. Wie hoch der wissenschaftliche Wert der Bemühungen Wölfflins anzuschlagen ist, hängt nicht zuletzt davon ab, ob und wie sein Werk fortgesetzt wird. Zudem ist sein Wirken eine innerdeutsche Angelegenheit geblieben. Wir verdanken Wölfflin aber außerdem schöne Bücher über Dürer, über die „klassische Kunst", über „Renaissance und Barock" und — eine Jugendarbeit — das an feinsinnigen Analysen reiche Büchlein über Michelangelos Jugendwerke, alles Arbeiten, die der Verfasser als durch seine „Grundbegriffe" überholt bezeichnete. Wie dem auch sei, die bilderreiche, sinnliche Sprache dieser Bücher ist für jeden eine Erquickung, dem der Sinn für ein gutes Deutsch noch nicht abgestumpft ist, und die aristokratisch exklusive Haltung dieses Humanisten macht ihn zu einem der besten Deutschen, obgleich er oder vielleicht gerade weil er aus seiner doppelten Bindung an die romanische und die germanische Kultur nie ein Hehl gemacht hat und der Überbetriebsamkeit im Kunstleben unserer Zeit mit kühler Gelassenheit gegenübersteht. Wie er sich selbst, die eigene Entwicklung in seinem letzten Buche als Symbol faßt, wie er ohne literarische Geste als der Weisheit letzten Schluß ausspricht, daß es „für uns eine Forderung intellektueller Selbsterhaltung ist, die Unbegrenztheit des Geschehens nach ein paar Zielpunkten zu ordnen", so erscheint er als einer der — heute so selten gewordenen — Repräsentanten einer großen Tradition, die das Bildungsideal der Deutschen seit Jahrhunderten stark beeinflußt. Vielleicht schwächen neu emporsteigende Kräfte die Macht des Humanismus der Renaissance und des Neuhumanismus des neunzehnten Jahrhunderts in Zukunft noch viel empfindlicher, im Gefolge eines Winckelmann, Goethe, Burckhardt ist dem Namen Wölfflin immer ein Ehrengedächtnis sicher.

Als Nachfolger Wölfflins ist Max Hauttmann aus Rostock berufen worden. Die Wahl hat hie und da Verwunderung erregt, weil H. als Schüler Riehls nicht zum eigentlichen Kreis des bedeutenden Anregers zählt, in dem der ästhetischen vor der historischen Seite der Kunstbetrachtung ihr Platz eingeräumt wird. Wölfflin hat aber das Persönliche einer Leistung immer mehr als der Aufbau einer Schule gegolten. H. ist offenbar ein guter Sprecher und sicher ein Schriftsteller, dessen frische und erwärmende Schreibweise immer dem in Rede stehenden Gegenstande dient. Er teilt sich mühelos mit und hat nicht nötig, sich das literarische Löwenfell überzustülpen, ohne das die meisten Kunstschriftsteller heute nicht brüllen können. Die beiden



LUCAS CRANACH D. Ä., STIGMATISATION DES HL. FRANCISCUS

GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN

Bücher dieses Bayern über den bayrischen Baumeister Effner, der die glänzende Entwicklung des süddeutschen Rokoko vorbereitete, und über die Baukunst in Süddeutschland von 1550—1780 schöpfen aus reicher Anschauung des gesegneten heimatlichen Bodens. W—r.

ZUR ERÖFFNUNG DES AMARNA-SAALES

Die Sammlung ägyptischer Bildwerke aus der Zeit Amenophis IV., die zum größten Teil durch die Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in den Besitz des Museums kam, ist jetzt ihrer Bedeutung gemäß aufgestellt worden.

Als der Plan eines Erweiterungsbaus der ägyptischen Abteilung vertagt werden mußte, entschloß sich die Museumsleitung — es ist vor allem das Werk des Direktors H. Schäfer — einen fast unbenutzten Hof in der Südhälfte des Museums, gegenüber dem ägyptischen Tempelhof, für die Amarnafunde auszubauen. Ein Glasdach wandelte ihn in einen



ADAM PYNACKER, FLUSSLANDSCHAFT
GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN

Der gegenüberliegende Querraum vor dem Eingang enthält Werke aus der Zeit kurz vor Amenophis IV.: Beispiele der schönen Flachbilder aus dem Grabe des Cha-em-hêt, das Bild der beiden sistrumspielenden Prinzessinnen. Im Hauptsaal sind Rundfiguren der vorangehenden Zeit aufgestellt: Granitstatuen der löwenköpfigen Göttin Sachmet aus einem Tempel Amenophis III. in Theben, je zwei Sitzbilder flankieren die stehenden Figuren. Zwischen diesen im Querschiff die liegenden Widderfiguren von Soleb mit dem Bild ihres Stifters — gleichfalls Amenophis III. (Dem Original ist ein Abguß gegenübergestellt.) Vor der Schmalseite des Querschiffes ist der obere Teil der Kolossalstatue eines Königs, ihm gegenüber das ergänzte Abbild einer Hathorsäule aufgerichtet, deren Original vor dem Eingang des Saales steht; an der Rückwand zwei Büsten der Königin Hatschepsut, von Sphinxen herstammend. Vor dieser Auslese altägyptischer Figurentypen, die zugleich die Vortrefflichkeit der überlieferten Steinmetzarbeit bezeugen, kommt die Eigenart der Amarnakunst zur Geltung.

Der Reformator Amenophis verlangte von den Künstlern ein zweifellos schweres Opfer: den Verzicht auf den menschen- und tiergestalteten Gott, d. h. auf einen wesentlichen Bestandteil ihrer Kunst. Die mythischen Formen und das ihnen geltende Zeremoniell ersetzt er eigenwillig durch das einzige unwandelbare Sinnbild: die *Sonne*, deren Strahlenhände das Zeichen des Lebens austeilen. Es ist die neue Aufgabe der Kunst, das Bekenntnis und seinen Verkünder zu verherrlichen. So tritt uns in der Werkstatt des Thutmes die Rundskulptur vornehmlich als höfische Bildniskunst entgegen; die Reliefs, die zum Teil selbständige Bildtafeln sind, zeigen den König und seine Angehörigen im Schutze des Aton.

Über die Kunstweise dieser Arbeiten, die man bis zu den Meisterstücken zierlichster Kleinkunst in den Schaukästen bewundern kann, wurde in dieser Zeitschrift bereits ausführlich berichtet*.

Das Bild der ausgehenden 18. Dynastie vervollständigen in der letzten Saalnische zwei Reliefs des Königs Tut-anch-amon, die die Wiedereinsetzung der alten Götter nach Amenophis' Tode bekunden und einige Bruchstücke vom Sarge des letzten Königs Eje neben einer Grabstele dieser Zeit.

Ein Fragment aus dem Grabe des Königs Haremhab, der die 19. Dynastie begründete, weist in eine neue Epoche der ägyptischen Geschichte und Kunst. Hedw. Fechheimer.

Lichthof um, den ein hohes Längs- und ein Querschiff in Kreuzform gliedern; kleinere, niedrige Oberlichträume liegen zwischen den Kreuzarmen. Ein schmaler Eingang, den Palmensäulen schmücken, führt aus der ägyptischen Abteilung in den neuen Hof. Sie sind die einzige entlehnte Form; sonst ist mit größter Zurückhaltung ein Rahmen geschaffen, der ohne Verzierung, inschriftlos, nur den ausgestellten Kunstwerken dient: eine Folge von rechteckigen Wänden und Nischen, die ein karg profiliertes Gesims kräftig zusammenfaßt. Auf moderne Farbigkeit wurde verzichtet; der tonige weiße Anstrich und der rötliche Ton des Steinbodens greifen möglichst wenig in den farbigen Zustand der Bildwerke ein. Nichts könnte deutlicher den Wandel in der künstlerischen Einstellung während der letzten fünfundsiebzig Jahre zeigen, als ein Blick von dem älteren „ägyptischen" Tempelhof mit seinen buntbemalten Säulen auf die strenge Architektonik des Neubaus, dessen kahle Mauerflächen und geradlinige Ausschnitte einzig durch ihre Proportionen wirken. Das Auge folgt ihrem Rhythmus, bis es, angezogen von dem Steinbild eines anbetenden Pavians, auf den Obelisken Ramses II. trifft, der steil in die Höhe weist. Im Schatten der Rückwand öffnet sich ein Querraum mit den mächtigen Steinsärgen der Spätzeit.

* Siehe Kunst und Künstler: Jahrgang XII, Heft 4.

Schon die ersten ganz allgemeinen Nachrichten über das furchtbare Erdbeben im September 1923 und seine noch schlimmere Folge, die gräßliche Brandkatastrophe, ließen wenigstens das eine hoffen: daß der einzige wirklich unersetzliche Schaden, der Verlust an Kunstwerken, nicht allzu groß sein könne. Tokio selbst ist eine verhältnismäßig junge Stadt, und seine Tempel sind unvergleichlich ärmer an Kunstwerken als die der alten Kulturprovinzen Japans. Yokohama gar, ein Produkt des neunzehnten Jahrhunderts, bedeutet kulturell schlechtweg nichts. Nur Kamakura, die Hauptstadt der Minamoto-Shogune, und in der Ashikagazeit neben Kyōto die Hochburg der Zen-Sekte, hat in einigen stattlichen Tempeln wenigstens Reste der alten Herrlichkeit erhalten. Der einzige erhebliche Schaden scheint indessen der Einsturz des Shariden des Enkakuji zu sein, eines zierlichen Denkmals der Kamakurazeit (etwa 1280). Von den beweglichen Kunstwerken, von denen ein großer Teil in den staatlichen Museen aufbewahrt wird, ist anscheinend so gut wie nichts zerstört. Allzuviel hätte selbst ihr Verlust nicht bedeutet.

Um so schwerer wäre jeder Schade ins Gewicht gefallen, der die großen Privatsammlungen Tokios betroffen hätte. Sie wiegen in ihrer Gesamtheit wohl den ganzen Privatbesitz an Kunstwerken im übrigen Japan auf. Indessen hat ein gütiges Schicksal es gefügt, daß gerade die Bezirke am wenigsten von dem Erdbeben und dem Brande betroffen sind, in denen die modernen Nachfolger der alten fürstlichen Yashiki und die prunkvollen Besitzungen der neuen Sammler liegen. Weder Yotsuya, wo in der gräflichen Familie Matsudaira von Izumo das künstlerische Erbteil des Matsudaira Fumai, vielleicht die feinste und geschlossenste Sammlung Japans, bewahrt wird, noch Ushigome mit der Sammlung des Grafen Sakai von Wakasa, die schon durch das Tomo no Dainagen Emaki des Mitsunaga geheiligt wird, noch Kanda mit der Sammlung des Vic. Akimoto — wenn sie heute noch im Besitze der Familie ist — haben wesentlich gelitten. Auch Akasaka, wo das Yashiki der Kuroda und das Haus des bedeutenden Sammlers Nezu liegt, Shiba (Sammlungen der Hachisuka und der Tokugawa des Tayasuzweigs, des Herrn Makoshi), und Azabu mit der außerordentlichen Sammlung der Marquis Inouye gehören zu den am wenigsten betroffenen Stadtteilen. In Koishikawa hat leider eine Explosion in dem chemischen Laboratorium der Universität auch den Verlust der Universitätsbibliothek und unersetzlicher Bücherschätze zur Folge gehabt. Der Hausbesitz der großen Familie Maëda, deren Teekeramik, Gotō-Arbeiten und Nō-Schätze in Japan kaum ihresgleichen haben, und der Tokugawa (Hitotsuyanagi) sind aber unversehrt. Asakusa hat schwer gelitten, aber der köstliche Chajinbesitz der Grafen Matsūra ist erhalten. Von dem Schicksal der Vorstadt Shinagawa im allgemeinen ist mir nichts bekannt, die riesenhaften Sammlungen des Barons Iwasaki und der nicht ganz so umfangreiche, aber sehr gewählte Kunstbesitz des Barons Masuda sind zweifellos gerettet. Die größte Besorgnis mußte das Schicksal der Sammlungen des Herrn Beppu erregen, der sich der besten Aale und der schönsten Kōrius Japans rühmen kann, denn sein Haus liegt mitten in dem völlig zerstörten Stadtteil Kyōbashi. In der Tat ist es mit dem gesamten Hausrat verbrannt, seine Kunstschätze aber sind erhalten. Da auch das Museum in Uëno und das Ausstellungsgebäude Hyōkeikwan ebensowenig gelitten haben wie die Kunstakademie, deren Kunstschätze in einer schönen Sonderveröffentlichung der Kokka behandelt sind, scheint sich der Verlust in Tokio auf ein geringeres Maß beschränkt zu haben, als der kühnste Optimismus hoffen durfte. Das

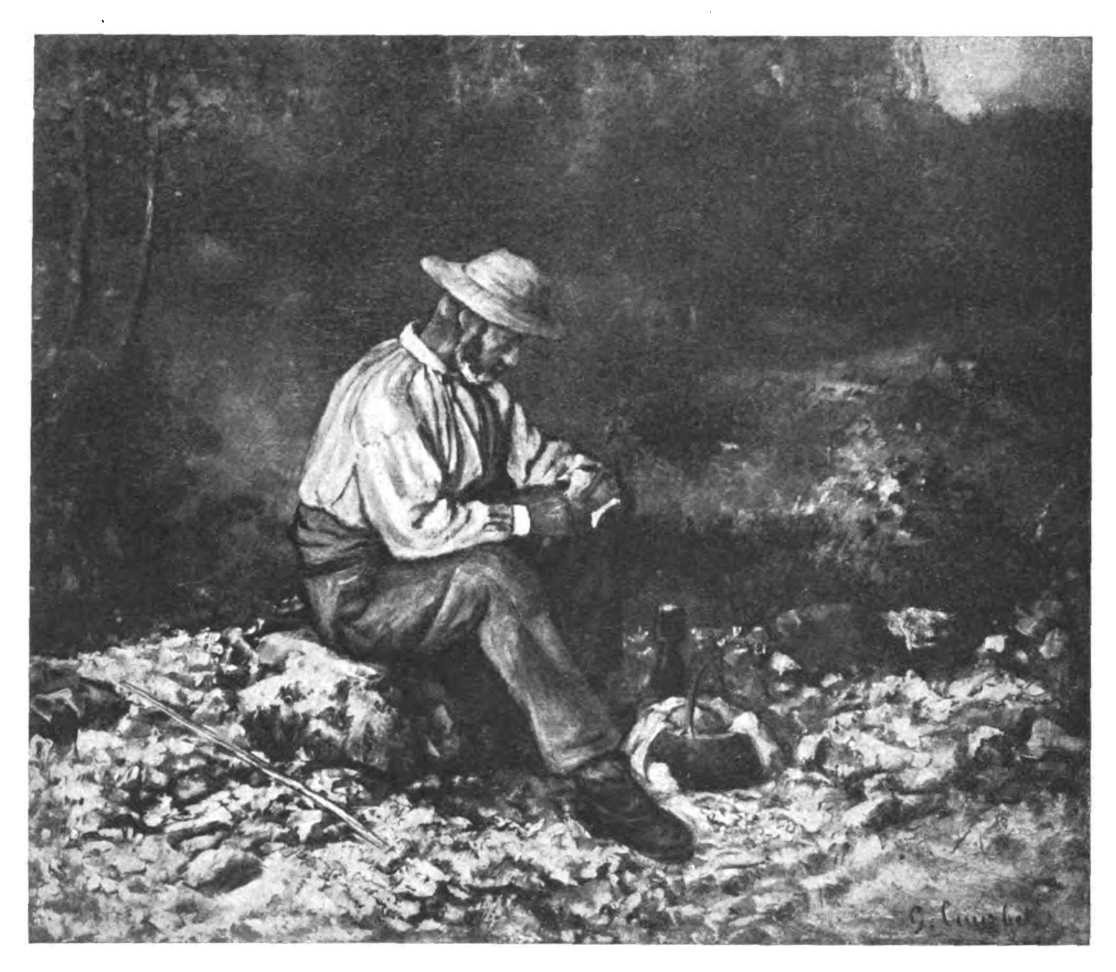


CAMILLE COROT, DIE GITARRESPIELERIN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

einzige Kunstwerk von einiger Bedeutung, dessen Vernichtung gemeldet wird, ist das Kwako Gonzai Ingwakyō des Keion, wie ich annehme, die Keinin bezeichnete Relle im Besitze des Herrn Uchida Kōsaku.

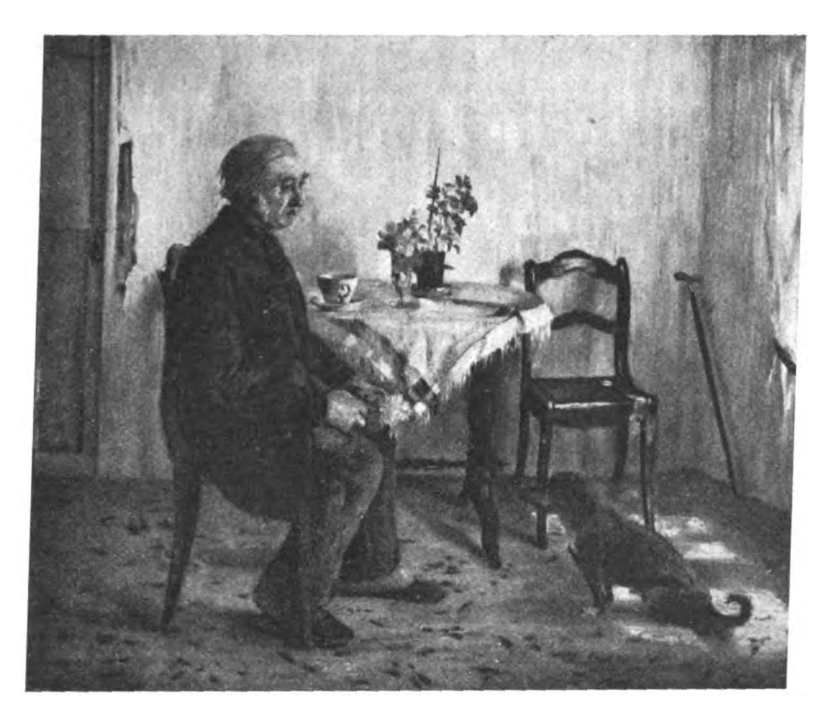
In Yokohama hat die Fama die herrlichen Sammlungen des Herrn Hara Tomitarō durch eine überlebensgroße Springflut zerstören lassen, die dann auch die ganze Ostküste Japans rasiert haben müßte. Denn die Häuser liegen ziemlich an der höchsten Stelle der wundervollen Besitzung hoch über der See. An der Nachricht über die Springflut ist aber kein wahres Wort, und von den Sammlungen des Herrn Hara nichts zerstört als die Keramik, deren Wert ich nicht beurteilen kann, da ich sie nicht kenne.

Otto Kümmel.



GUSTAV COURBET, DER STEINKLOPFER

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



LOVIS CORINTH, DER ALTE. 1891
AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN

BRESLAUER KUNSTSCHULWESEN

Das Zusammenlegen von Akademien und Kunstgewerbeschulen wird überall aktuell. Von den Berliner Plänen weiß man. Nun meldet sich Gropius in der Zeitungsöffentlichkeit mit der Behauptung, das Weimarer Bauhaus sei von vornherein nichts anderes gewesen als eine Verschmelzung von Akademie und Kunstgewerbeschule. Und aus Breslau hört man, daß August Endell mit der Absicht umgeht, seiner „Akademie für Kunst und Kunstgewerbe" die „Handwerker- und Kunstgewerbeschule" anzugliedern. Über das nun plötzlich vielbesprochene Prinzip der Vereinheitlichung des Unterrichts, über die Fragen: was ist Kunst? was ist Kunstgewerbe oder Kunsthandwerk? was ist in beiden lern- und lehrbar? sind staatliche Akademien und Kunstgewerbeschulen überhaupt noch nötig? — über diese und andere grundsätzliche Fragen ließe sich vieles sagen. Man könnte ein Buch mit den Antworten füllen. Zunächst handelt es sich hier aber um anderes. Das Entscheidende ist, daß diese Zusammenlegung zweier Unterrichtsformen, dieser Abbau als Aufbau, zurzeit das allein Mögliche ist, daß damit ein Schritt vorwärts getan werden kann, daß aber alles darauf ankommt, wie die Verwirklichung sein wird. Ideen sind wohlfeil, die Ausführung ist alles. Von Gropius in Weimar weiß man, daß er aus der Idee ein Zerrbild gemacht hat; vom Kultusministerium und von dem künftigen Direktor der vereinigten Akademie und Kunstgewerbeschule in Berlin hofft man, daß sie, egozentrischen Gegnern im Lehrerkollegium und komischen Berserkern in der Presse zum Trotz, die Aufgabe zwingen werden, obwohl man sich einer Besorgnis nicht erwehren kann; von Endell in Breslau aber hat man die Gewißheit, daß die Aufgabe in den besten und reinsten Händen liegt. Ein lehrhaftes Naturell, eine seltene Vereinigung von Denkkraft und sinnlicher Anschauung, eine schöne Selbstlosigkeit der Sache zuliebe macht diesen Mann besonders geeignet, die aktuelle Idee zu verwirklichen und ein Beispiel zu geben. Die Experimente, die er in dem fernen östlichen Winkel Deutschlands macht, werden der deutschen Allgemeinheit zugute kommen.

Aus dem Namen der Schule, die Endell in Breslau leitet, geht hervor, daß sie von jeher schon Kunst und Kunsthandwerk vereinigt hat. Sie untersteht dem Kultusministerium und heißt Akademie für Kunst und Kunstgewerbe. Vor Endell war Poelzig Direktor. In den letzten Jahren sind Maler wie von Kardorff, Moll und Otto Müller als Lehrer berufen worden. Und Endell selbst leitet die kunsthandwerklichen Klassen. Warum neben dieser Anstalt noch eine Handwerker- und Kunstgewerbeschule besteht, eine Schule, die obendrein akademisch eingestellt ist, wird erst begriffen, wenn man erfährt, daß diese Schule halb der Stadt und halb dem preußischen Handelsministerium untersteht, und wenn man sich erinnert, daß Ressortzuständigkeit in deutschen Landen das Verkehrteste möglich macht. Der Plan Endells geht, wie man hört, dahin, beide Schulen zu vereinigen und das Wort Kunstgewerbe durch das Wort Kunsthandwerk zu ersetzen. Das ist bei ihm mehr als ein Spielen mit Worten, es spricht sich darin die Überzeugung aus, daß es mit dem sogenannten Kunstgewerbe, mit der Kunstfabrik und mit dem sie künstlerisch speisenden Kunstgewerbezeichner in Deutschland auf lange Zeit übel bestellt

sein wird, daß das bescheidenere und gründlichere Kunsthandwerk dagegen Zukunftsmöglichkeiten hat, und daß es eine ganz andere Ausbildung voraussetzt als das industriell betonte Kunstgewerbe. Der Breslauer Kunstunterrichtsplan zielt dahin, aus der Handwerkerschule die dort schon bestehenden Werkstätten zu übernehmen, soweit sie mit dem Kunsthandwerk zu tun haben, also zum Beispiel die Werkstätten für Töpferei, Glasschnitt, Buchbinderei und Kunstschmiedearbeit und diese Werkstätten den an der Akademie bereits bestehenden Werkstätten ähnlicher Art anzugliedern. Es sollen weiterhin Schüler, die Zeichner der Kunstindustrie werden wollen, grundsätzlich nicht aufgenommen werden. Alle Schüler sollen einer strengen Aufnahmeprüfung unterworfen werden. Doch soll allein nach dem Talent und nach der Leistung gefragt werden; im besonderen soll die für Architekten noch geltende törichte Forderung nach dem Abiturientenexamen im Bereich der Akademie aufgehoben werden. Überhaupt verraten vor allem die Vorschläge, wie der Architekt erzogen werden soll, die Einsicht eines praktischen Architekten, der sich in saurer Arbeit selbst zum Baumeister erzogen hat und es weiß, daß der Architekturzögling ganz verschiedene Wege gehen muß, wenn er sich selber oder wenn er dem Auftraggeber die Wirkung eines Bauwerks klar machen will. Man erfährt aus den Breslauer Plänen, daß Endell mit vollem Recht nichts wissen will von dem System vieler unserer Kunstgewerbeschulen, vor allem an die Öffentlichkeit, an die Presse, an die Wirkung nach außen zu denken und zuletzt erst zu fragen: wie wirkt der Unterricht auf den Schüler und welche nicht reklamehaften, ja nicht einmal sichtbaren Erfolge werden erzielt?

Wenn es in Breslau gelingt, die Vereinigung der beiden Schulen im Geiste der Absicht zu vollziehen, so wird im kleinen Maßstabe ein Vorbild geschaffen sein, das überall, den andersgearteten Verhältnissen entsprechend, abgewandelt werden kann. Vielleicht ist es nützlich, wenn man von vornherein in Berlin Fühlung nimmt mit Breslau und die Erfahrungen austauscht. Denn es kommt, wie gesagt, alles auf die Ausführung einer an sich zeitgemäßen Idee an.

Karl Scheffler.



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

An drei Stellen waren im März Ausstellungen von Zeichnungen und Graphiken zu sehen, die einen gewissen Museumscharakter hatten: bei Reiß und Krüger, im Künstlerhaus und bei Amsler & Ruthardt. Die Ausstellung bei Reiß und Krüger griff bis ins Rokoko zurück, zeigte im wesentlichen aber Arbeiten deutscher Romantiker. Sie war sorgfältig gemacht, reinlich gehängt, von Paul Ferd. Schmidt gut katalogisiert und wurde in einem sehr angenehmen neuen Ausstellungsraum im Hause Wichmannstraße 10 gezeigt. Das Niveau war gut, doch fehlte es an Arbeiten von persönlichem Gewicht. Der Geschichtsfreund fand mehr Material als der Kunstfreund.

Im Künstlerhaus waren Zeichnungen älterer Berliner Künstler zu sehen. Ein paar Bildniszeichnungen von Franz Krüger, Kleinigkeiten von Hosemann, ein weniges von Steffeck und Brendel, ein paar Landschaftszeichnungen von Hertel und, vor allem, einige Blätter von Menzel — darunter als schönstes die 1852 entstandenen Bleistiftzeichnungen des Geburtshauses von Mozart und einer Kirche in Salzburg.

Die Ausstellung bei Amsler & Ruthardt war international. Sie enthielt zum größten Teil Blätter aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Unter vielem Mittelgut sah man einige schöne und seltene Arbeiten: eine Londoner Straße von Muirhead Bone, eine Flußlandschaft von Jongkind, eine corotartige Landschaftszeichnung von Harpignies, gezeichnete Karikaturen von Hodler und von Wilhelm Busch. Ludwig Richter war mit einer für ihn merkwürdig freien Zeichnung vertreten, Graff mit der lebendigen Bildnisstudie eines Frauenkopfes; ein repräsentatives Blatt von Feuerbach ließ dagegen kalt. Von Menzel waren nur späte Zeichnungen da; den stärksten Eindruck machte die reiche Schwarz-weiß-Wirkung eines Holzplatzes. Von Pissarro war eine besonders schöne Landschaftszeichnung mit zwei Figuren ausgestellt, von Monet eine mit sinnlichem Temperament hingeschriebene Marine. Über alles glänzte eine Landschaftszeichnung Liebermanns, eine holländische Straße, hinweg. Man erkannte im Vergleich wieder einmal seinen hohen Rang.

Die Galerie A. Flechtheim zeigte in den letzten Wochen Werke guter französischer Kunst. Eine Straße zur Karnevalszeit in Nizza, links oben zwei unendlich geschmackvoll gemalte Frauen auf einem Balkon, gehört zum Reifsten und Leichtesten, was Matisse in Deutschland jemals gezeigt hat. Von Pascin, dem in Paris lebenden, in Amerika naturalisierten, von spanisch-jüdischen Eltern abstammenden Rumänen, der wohl der französischen Kunst zugerechnet werden muß, lernte man neue Arbeiten kennen: das mit nachlässiger Delikatesse gemalte Bild eines Mädchens und einige aus Naturbeobachtung und Kunsterinnerungen merkwürdig zusammengewachsene Radierungen. Die Halbfigur einer Frau von Picasso, eine Grisaille, machte in ihrer statuarischen Strenge — es ist die Formenstrenge eines sich fanatisierenden weichen Menschen — nachhaltigen Eindruck, obwohl die im Verhältnis zum Kopf riesigen Hände fast karikaturmäßig wirken. Eine Ausstellung wie die im April von Bildern französischer Meister haben wir lange nicht in Berlin gesehen. Von Courbet bis Toulouse-Lautrec waren die großen französischen Maler fast alle mit eindrucksvollen Werken zur Stelle: Courbet mit einem vespernden Arbeiter, Manet mit einem Bildnis und einem Pastell, Monet, Pissarro und Sisley mit Landschaften, Degas mit einem Rückenakt und schönen Zeichnungen, Renoir mit einem Frauenbildnis und mehreren kleinen Landschaften, Lautrec mit einem Paar im Theater. Es wehte einen einmal wieder die Luft des



JULIUS PASCIN, SITZENDE FRAU

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Klassischen leise an: die Schönheit ist in dieser Kunst Leben, und die Wahrheit wird zur Schönheit.

Auch in der Galerie Matthiesen waren einige Bilder moderner Klassiker ausgestellt: eine Frauenfigur von Corot, tonig aus Hell und Dunkel aufgebaut mit ein wenig Grün in den Ärmeln, meisterhaft als Malerei, eine mit romantischer Handwerkslust gemalte Aktstudie von Courbet, eine Anzahl kleiner Renoirs, darunter ein schönes Blumenstück, eine importante Küstenlandschaft von Monet, eine der feinen lyrischen Landschaften von Sisley und ein großes Bild von Blechen, eine Wiederholung des in der Nationalgalerie befindlichen Parks des Grafen Graziani in Terni mit badenden Mädchen. Blechens Bild gehört, trotz einer gewissen Dunkelheit in der Laubpartie, zu den schönsten Arbeiten größeren Formats des Berliner Meisters.

Bei Hugo Perls wurde eine in solcher Vollständigkeit in Berlin noch nicht gesehene Sammlung von Kupferstichen und Aquarellen Rowlandsons gezeigt. In den Blättern des Engländers vereinigt sich etwas mächtig Naturalistisches und etwas Manieriertes, es begegnet sich das Rokoko mit einem Daumier-Temperament. Nichts von jener Prüderie und Geschlechtslosigkeit ist in diesen Blättern, die die englische Kunst sonst so fatal macht. Das „merry old England" ist dargestellt; das Barock stößt gewaltsam ins Moderne vor. Der letzte künstlerische Ernst freilich fehlt. Hier und da muten die ziemlich roh kolorierten Radierungen an wie Neu-Ruppiner Bilderbogen in allerhöchster Potenz. Womit nicht nur Rowlandson eingeschränkt werden soll. Vielmehr ist es zu wenig bekannt, daß sich unter den Bilderbogen aus Neu-Ruppin sehr merkwürdige Blätter finden.

Die Gemäldegalerie Carl Nicolai stellte neue Arbeiten des Schweizers Wilhelm Schmid aus. Langsam aber sicher arbeitet dieser Maler sich herauf, immer mehr entschlüpft er dem expressionistischen Programm, empfängt er vom Eindruck das Gesetz der Darstellung. Landschaften wie der Blick aus dem Fenster, wie der Birnbaum, Zeichnungen wie die nur eben fertig angelegten Blumenstudien verdienen die aufmerksamste Beachtung. Schmid ist, und das ist sympathisch, kein Maler für die Ausstellung oder für den Salon, sondern für die Wohnstube, er ist von Natur intim, man kann mit seinen Bildern leben. Unter den ausgestellten älteren Bildern ragten zwei Früharbeiten von Albert Lang, dem bekannten Jugendfreund Trübners, dem Angehörigen des Leiblkreises hervor. Beide Bilder sind in ihrer Art wertvolle Seltenheiten. Sie haben die Güte bester Thomas und lassen es verwunderlich erscheinen, daß ein Talent von dieser Kultur später so unbedeutend hat werden können.

Eine große Kollektivausstellung hatte Ulrich Hübner bei Paul Cassirer veranstaltet. Alle seine guten Eigenschaften kamen zur Geltung. Allerdings auch seine Grenzen. Hübners Landschaftskunst ist barock bewegt, sie geht auf Wirkung und ist ihrer Wirkung sicher. Zuweilen ist diese Malerei etwas bengalisch; doch geht sie in ihrer blau-grünen Farbenpracht nie zu weit; sie wird am Ende doch immer geführt und erzogen von einem ernsten Naturstudium. Das gilt von den Bildern, den Aquarellen und Radierungen. Potsdam erscheint in der Darstellung Hübners manchmal etwas südlich; es ist dann aber doch das sommerliche Potsdam im Zauber seiner stillen Straßen, Kanäle, Grachten und Stadtbilder. Die Bildhauerin Christa Windsloe-Hatvany, die zugleich ausstellte, zeigte in Tierplastiken und Zeichnungen ein ernstes Bestreben.

Im Euphorion-Verlag waren Bilder, Zeichnungen und

graphische Arbeiten von Georg Walter Rößner ausgestellt. Diskretion und Delikatesse sind die hervorstechenden Eigenschaften des Rößnerschen Talents. Die dekorative Haltung seiner Bilder ist immer irgendwie naturalistisch beseelt; selbst seine Chinoiserien hängen noch lebendig mit Eindrücken zusammen. Die Eindrücke aber haben sozusagen im Entstehen schon etwas Schmückendes. Man könnte von Eleganz sprechen, wenn der Darstellung nicht alles Parfümierte fehlte. Rößner ist ebenso geistreich geschickt mit dem Pinsel, wenn er Kinder- und Damenbildnisse, Landschaften oder Improvisationen malt, wie mit der Radiernadel, wenn er auf kleinem Raum reizende Buchillustrationen zeichnet und mit Farbtupfen heiter illuminiert. Er ist in Deutschland einer der anregendsten Vertreter dessen, was man den dekorativen Impressionismus nennen kann.

Schwarz-weiß-Arbeiten von Kokoschka, im wesentlichen Lithographien, waren bei Goldschmidt & Wallerstein zu sehen. Kokoschka weiß zu frappieren; um seine Bildniszeichnungen ist eine Atmosphäre, der man sich nicht entziehen kann. Es liegt nicht an der Kunst des Zeichnens, denn die ist nicht eben groß; es liegt an einer gewissen Inbrunst der Darstellung des Seelischen. Es ist freilich ein Aber dabei. Die dargestellten Menschen scheinen wie im Extrakt gegeben zu sein. Nun kennt der Betrachter aber zufällig vier oder fünf der Dargestellten. Und diese sind alle so unähnlich geraten, daß sie nicht wiedererkannt werden — unähnlich im unmittelbaren und im mittelbaren Sinne. Sie sind nicht einmal entfernt ähnlich. Das ist höchst bedenklich. Was bleibt, schmeckt zu sehr nach Feuilletonwirkung. Es fehlt allen Arbeiten Kokoschkas an Natur. Sie sind sehr talentvoll; das Talent ist aber, wie es nicht sein soll. Unter den Zeichnungen war auch ein neues Bild. Die Farbenorganisation ist stark, die Gesamtwirkung suggestiv; und doch stellt sich das Leben nicht ein.

Eine Ausstellung von plastischen Arbeiten Bellings war im Kronprinzenpalais durchaus deplaciert. — Als „konstruktivistische" Experimente sind einige Brunnenmodelle Bellings ganz interessant. Doch ist es nicht ein künstlerisches Interesse, was sie erregen. Das Prinzip dieses skelettierenden Verfahrens ist, die Kunst der Plastik erst einmal zu reinigen, sie auf Grundbegriffe zurückzuführen und einen neuen Ausgangspunkt zu finden. Dieses Prinzip ist ein pädagogisches, nicht ein künstlerisches. Alles Pädagogische schließt das Künstlerische aus. Was Voraussetzung sein sollte wird zum Endzweck. Obwohl die reine Form gesucht wird, ist das, was heraus kommt, nicht eine „erledigte Form". Bellings konstruktive Formen sind in sich voller Widersprüche und Halbheiten. Das ist auch kein Wunder, denn er ist von Natur gar nicht eine konstruktive Natur; er ist ein verwegener Artist in farbiger Skulptur und feiner Zierplastik, er ist ein didaktisch denkender Dekorateur. Trotzdem er viel mit der „unsichtbaren Spirale" arbeitet, obwohl man stets starre Kompositionsgrenzen spürt, wie bei großen Stilisten: innerhalb der Grenzen, in der Spirale steckt immer nur etwas Ornamentales. Faßt man die Wirkung der Ausstellung zusammen, so kann man sagen: Belling ist etwas wie ein Cäsar Klein der Plastik. Eben darum wirkt die Ausstellung seiner architektonischen Arabesken im Kronprinzenpalais deplaciert.

K. Sch.

LEIPZIG

Die Firma C. G. Boerner kündigt für die dritte Maiwoche eine Versteigerung an. Der Katalog nennt die Sammlung des Geheimrats Prof. Ernst Ehlers in Göttingen, die von Prof. Ernst Hasse zusammengebracht worden ist und frühe italienische Kupferstiche enthält. Eine Sammlung von Kupferstichen deutscher Meister enthält im wesentlichen Dubletten öffentlicher Kupferstichsammlungen. Die französischen und englischen Porträtstiche kommen aus der Sammlung M. von Römer, Leipzig, und aus deutschem fürstlichen Besitz. Der Katalog umfaßt mehr als 2000 Nummern. Im Anschluß werden österreichische Aquarelle aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts versteigert, Blätter von Rudolf von Alt, Fendi, Schindler u. a.

ZÜRICH

Der Kunstsalon „Wolfsberg" bereitet für Mai-Juni eine umfassende Aquarellausstellung deutscher Künstler vor.

MÜNCHEN

Das Bildarchiv des verstorbenen westfälischen Sammlers und Galerieleiters Karl Ernst Osthaus, das viele wertvolle photographische Platten nach europäischer und ostasiatischer Architektur und Kunst enthält, ist von den Erben Osthaus zu weiterem Ausbau dem Verlag Georg Müller in München übertragen worden und wird unter der Mitarbeit namhafter Gelehrter weitergeführt. Im Zusammenhang damit ist auch der dem Archiv angegliederte, von Osthaus gegründete Folkwang-Verlag an den Verlag Georg Müller übergegangen. Der Verlag kündigt das Erscheinen großer Publikationsserien an, die im Programm von Karl Ernst Osthaus lagen.

In der Galerie Caspari ist ein sehr frühes Bild von Lovis Corinth ausgestellt. Es ist hier abgebildet (Seite 229). Der Ausgangspunkt Corinths wird in diesem Bild besonders deutlich; es ist sehr lehrreich, mit dem damaligen den heutigen Corinth zu konfrontieren.

PRAG

Die verdienstvolle tschechische Künstlervereinigung „Manes" zeigt — nachdem eben eine hervorragende Ausstellung von Graphik der klassischen Schule zu Barbizon geschlossen wurde — deutsche Kunst der Gegenwart. Es soll nicht eine zufällige Auswahl geboten werden, sondern die Absicht zielte dahin, an bezeichnenden Beispielen einen wahrhaft orientierenden Überblick zu entwickeln. Mit viel Geschick und Talent unterzog sich die Dresdner Kunsthandlung Arnold dieser schwierigen Aufgabe. Es ist nicht ihre Schuld, wenn das Unternehmen nicht völlig befriedigend ausfiel. Schon die räumlichen Verhältnisse hemmen: nur ein Oberlichtsaal und ein Kabinett stehen zur Verfügung. Diese peinliche quantitative Beschränkung (die bloß 48 Bilder und einige Skulpturen zuließ) hätte höchste Qualität der ausgestellten Werke zum Segen wandeln können. Aber indem man nur verkäufliche Arbeiten heranzog, verzichtete man auf die Meisterleistungen, die aus Museen oder Privatbesitz hätten herangeholt werden müssen. Für die — meines Wissens — erste repräsentative Schau über deutsche Kunst seit Kriegsbeginn in der Hauptstadt eines Ententestaates hätte man die besten Trümpfe ausspielen sollen.



So gewann man zwar eine sehr beachtenswerte, sehr interessante und sogar imponierende Ausstellung, aber eben doch nur „Ausstellung". Ich habe die Empfindung, daß man dabei dem Prager „Geschmack" entgegenkommen wollte: „schöne" Malerei ohne Radikalismen nach irgendeiner Seite. Ein einziges Bild von Dix wirkt in diesem Zusammenhang verloren und unverständlich. Aber das charakteristisch Deutsche müßte zu weit stärkerem Ausdruck gelangen. Warum fehlt Barlach? Seine Holzplastiken wären zu einer Offenbarung geworden. Die Arbeiten von Abbo, Edzard, Haller, Huf, Klimsch, Kolbe, Sintenis usw. wirken gewiß gut, sie werden bewundert, aber die erfreuliche Fülle dieser Talente entschädigt nicht für das Fehlen jenes norddeutschen Genies, das einen ganz anderen Ton in die Ausstellung gebracht hätte: weniger europäisch, aber stärker nordisch. Und die Slawen hätten auf dem Umwege über Rußland schon diesen Ton verstanden. Gerade ihn kann Paris nicht bieten. In der Galerie fiel mir auf, daß man auch eines Toten pietätvoll gedachte: eine der prachtvollen goldblonden Landschaften Röslers leuchtet von der Wand. Aber warum begnügte man sich mit einem einzigen Beispiel? Ich denke an Leibl und Trübner, ja man hätte auch auf Menzel und Hans von Marées zurückgreifen dürfen. All das ist doch in Prag im wesentlichen unbekannt und für das Antlitz unserer gegenwärtigen Kunst wichtiger als etwa W. Jacob, Willi Jaeckel, Paul Plontke oder Lesser Ury. Ohne diese oder andere Künstler kränken zu wollen; es ist doch zweiter Rang. Für ihn öffnet sich der Platz, wenn der erste Rang ihn erobert hat. Ich hätte darum Max Liebermann mehr als zwei Bilder gegönnt: eine Dünenlandschaft von 1912 — geboren aus der Stimmung von Hauptmanns „Gabriel Schillings Flucht" — und eines der Gartenbilder von 1922, von vollkommener Meisterschaft. Es ist das ergreifendste Gemälde der Ausstellung: Altersweisheit, distanzierte Zärtlichkeit, unendliche Kultur der Malerei; ein Stück Natur Klang und Schönheit geworden, und doch dabei die Unendlichkeit der Natur gewahrt, auch nicht das geringste Zugeständnis ans Kunstgewerbliche. Mit prachtvoller Bravour steht daneben Corinth mit drei Bildern. Ich hätte noch gern eine seiner Walchenseelandschaften gesehen. Slevogt ist mit einem Mädchen in Blüten unglücklich, dafür aber mit einer grünen Landschaft (ihre Akkorde haften unvergänglich) hervorragend vertreten. Schade, daß die Graphik fehlt. Eine graphische Ausstellung wäre überhaupt die notwendige Ergänzung dieser Schau.

Chagall und Pascin hätten fehlen dürfen, denn man kann sie wohl nicht ohne weiteres zur deutschen Kunst zählen. Auch das wäre eine schöne Aufgabe, einmal durch eine Ausstellung zu beweisen, wie deutsche Kunst auf Ausland und Ausländer schöpferisch wirkt. Besonderer Nachdruck ist auf die Künstler der „Brücke" gelegt. Aber die hier gezeigten Bilder von Erich Heckel erscheinen etwas dogmatisch dünn; sein Bestes, die lyrische Romantik, klingt nur leise an. Schmidt-Rottluff tritt etwas gemildert auf: er ist härter, strenger, asketischer, als man nach diesen Proben annehmen könnte. Aber vielleicht findet er so mehr freundliches Entgegenkommen. Zwei kleine farbenglühende Noldes sind da. Hier hätte man wohl noch stärker unterstreichen können. Dann wäre bei aller Unterschiedenheit der Rasse, des Temperaments usw. die Verwandtschaft zu Bestrebungen jüngster tschechischer Künstler greifbarer geworden. Pechstein wirkt in zwei Bildern sehr reif, vornehm, abgewogen. Ihm widmet eben im Künstlerhaus der Kunstverein eine sehr umfassende Sonderausstellung mit über hundert Arbeiten. Sie sind alle in Berlin bekannt. Hoffentlich folgen dieser Sonderausstellung ähnliche in regelmäßiger Folge. Zum Schluß weise ich noch darauf hin, daß mit sehr gelungenen Proben Oskar Moll, Otto Müller, Kokoschka, Orlik, Purrmann, Röhricht charakterisiert werden. Es ist also — alles in allem — viel Positives da. Und darum muß nicht nur Prag, sondern die ganze deutsche Kunstwelt Arnold in Dresden danken, der diese Schau zusammengestellt und geordnet hat, zugleich aber dem tschechischen Künstlerverein Manes, der dieser Kunst seine Räume freundlich geöffnet hat.

Emil Utitz.



AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Die Graphikversteigerung bei Graupe (19.—22. März) litt unter dem herrschenden Geldmangel. Auch die rasche Folge der Graphikauktionen besonders in Berlin beginnt sich schädlich bemerkbar zu machen. Vor allem aber ist die ermüdende Wiederkehr immer derselben Auflagedrucke, die in jeder Kunsthandlung zu haben sind, der Kauflust nicht gerade förderlich. Früher wurden öffentliche Versteigerungen zum Verkauf ganzer Sammlungen benutzt. Jetzt sind sie, in bequemer Ausnutzung der Konjunktur, zu sehr Verkaufsveranstaltungen von Dingen geworden, die sich weder durch ihre Seltenheit auszeichnen, noch dadurch auf besonderes Interesse rechnen können, daß sie einer altberühmten Sammlung entstammen. Wirkliche Seltenheiten sind auch auf der letzten Graupe-Auktion gut bezahlt worden: von Liebermann ein Probedruck des Bildnisses Viktor Zuckerkandl Sch. 336, mit 175 Mark, oder sein Selbstbildnis des Malenden Sch. 342 mit 220 Mark; von Max Slevogt „Diplom für ein Sängerfest", Lith., 210 Mark, ein „Nibelungen-Holzschnitt", vom Künstler selbst geschnitten, 155 Mark; von Munch „Das kranke Mädchen" Sch. 7 505 Mark; von Kokoschka ein Probedruck der Lithographie Corona I mit 110 Mark; von Käthe Kollwitz die Radierung „An der Kirchenmauer" 300 Mark und die „Frau an der Wiege" 160 Mark. Aber die Preise für Auflagedrucke, die im allgemeinen auch im Kunsthandel leicht zu haben sind, blieben hinter den Preisen der letzten Auktion zurück.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Versteigerung einer geschlossenen Sammlung graphischer Seltenheiten in vorzüglichen Drucken trotz der augenblicklichen wirtschaftlichen Schwierigkeiten hohe Preise erzielen würde.

ÜBER DIE LONDONER NATIONAL GALLERY BEI GELEGENHEIT IHRES JUBILÄUMS

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Zum Jubiläum der National Gallery bin ich nach London gefahren und habe das stolze Museum besichtigt, erregt und ein wenig beschämt in Gedanken an die heimischen Verhältnisse. In vergangenen Tagen bin ich oft drüben gewesen, in regelmäßigen Abständen; gestuft steht mir das organische Gedeihen der Sammlung in der Erinnerung.

Durch einige Jahrzehnte, zwischen 1871 und 1914, konnte Berlin leidlich Schritt halten. Zwar die Umstände waren ungünstiger bei uns. Wir konnten nicht so leicht und unmittelbar aus reichem Privatbesitze schöpfen, aber die Nachteile wurden einigermaßen ausgeglichen durch Bodes unvergleichliche Aktivität. Gegenwärtig, durch die wirtschaftlichen Nöte gehemmt, sind wir nicht imstande, den gewaltigen Vorsprung einzuholen, der dem Londoner Museum durch die Zugänge des letzten Jahrzehnts geglückt ist. Abgesehen von den teilweise sehr bedeutenden Erwerbungen einzelner Bilder, sind ganze Sammlungen der Galerie eingefügt worden, wie die Salting-Sammlung, bald nach dem Kriege die Layardschen Bestände, endlich Dr. Monds Besitz, von dem freilich nur Proben gelegentlich der Hundertjahrfeier gezeigt wurden, der aber in Kürze vollständig am Trafalgar Square einziehen wird.

Durch diese Vermächtnisse, Ankäufe und Zuwendungen ist namentlich die italienische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, die schon früher breit und vollständiger als irgendwo vertreten war, üppig bereichert worden. Auch die Altniederländer haben beträchtlich gewonnen durch die Gabe Saltings und durch sonstige Erwerbungen. Das schönste Porträt von Lucas van Leyden, das einzige erhaltene auf Leinwand mit Wasserfarbe gemalte Bild von Quentin Massys, eine Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, Gerard Davids Jugendwerk, die leider nicht tadellos erhaltene Kreuznagelung aus der Layard-Sammlung, Pieter Bruegels Anbetung der Könige sind hinzugekommen.

Die Galerie ist durch den gegenwärtigen Direktor Sir Charles Holmes völlig umgeordnet und neu aufgestellt worden. Viele Stücke von geringerer Bedeutung sind ausgeschieden und in bequeme, leicht zugängliche Depots untergebracht. In lockerer Reihung sind fast alle Bilder in Augenhöhe gut sichtbar. Manche sind sogar allzu tief gehängt. Die Durchschnittsqualität ist gesteigert, die Wirkung des Ganzen überwältigend.

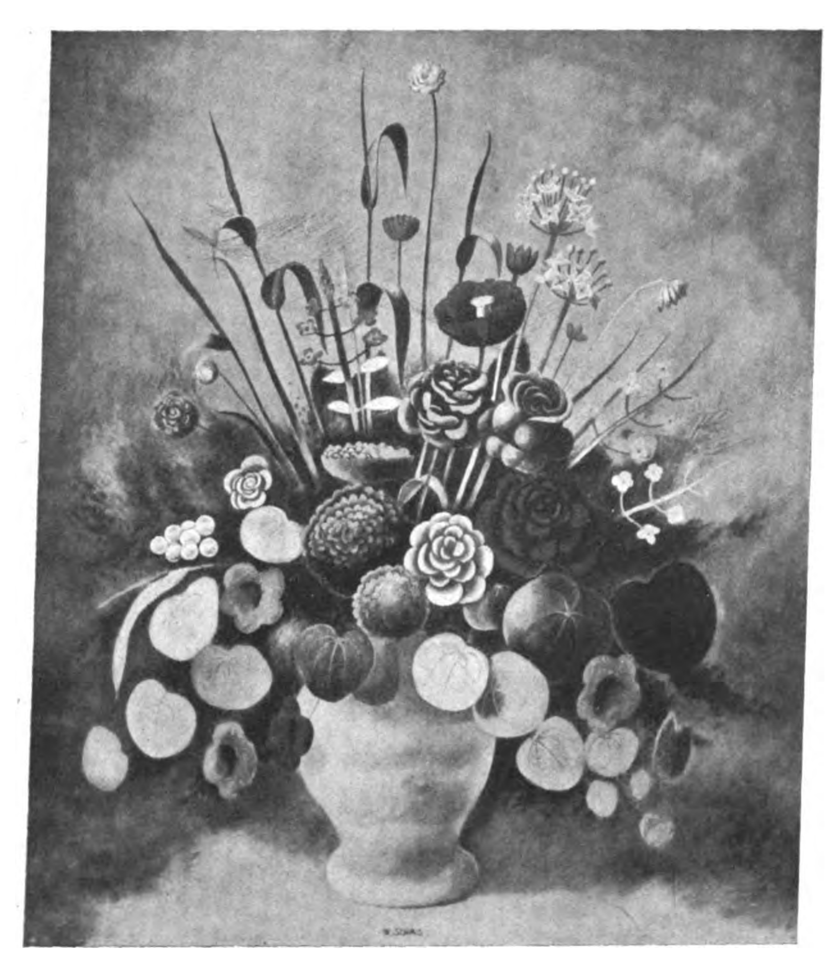
Man steigt einige Stufen empor und ist sofort bei der Sache, wird von den Werken der alten Meister begrüßt und in Anspruch genommen, nicht, wie bei uns, durch den hohlen Pathos moderner Baukunst und pomphafte Dekoration geärgert. Auch verbraucht man drüben seine Kraft nicht durch Treppensteigen. Die Oberlichtsäle reihen sich unendlich aneinander auf ein und derselben Höhe. Nicht Stimmungsmache, nicht Stilfexerei zieht uns von den Meisterwerken ab.

Wir durchschreiten die Räume und finden überall die Tafelmalerei in ihren höchsten Leistungen von den ägyptischen Mumienbildnissen bis zu Manet. Am wenigsten geändert haben sich die Säle mit den englischen Gemälden und den niederländischen Bildern des siebzehnten Jahrhunderts Einige Holländer, wie Hobbema, Cuyp, Pieter de Hoogh, wirken hier wie früher mit einer Kraft wie nirgends sonst, Rubens aber und Rembrandt heben sich nicht so heraus, wie sie sich in Paris, Petersburg oder Berlin herausheben. Ein Mangel, teilweise durch den Bestand, teilweise durch die Anordnung verschuldet. Die deutsche Kunst würdig zu repräsentieren, ist nicht gelungen. Dies ist die einzige Lücke, die nie ausgefüllt werden wird.

Über den Zustand der Bilder ist schwer zu urteilen. Abgesehen davon, daß die Lichtverhältnisse in London zumeist ungünstig sind, legt die Verglasung, die nach eingewurzeltem Vorurteil als für die Erhaltung der Gemälde unumgänglich betrachtet wird, einen Schleier über alles, und einen zweiten Schleier bildet der trübe Firniß, der einen gleichartigen Ton über die nach Zeit, Ort und persönlicher Art voneinander so verschiedenen Werke legt. Im Grunde aber sind die Bilder sehr gut erhalten, besser als anderswo. „Restauratoren" haben hier nicht gesündigt. Man ist in bezug auf die Pflege der Gemälde zurückhaltend und konservativ. Neuerlich hat man begonnen einige Stücke zu „putzen", und die gereinigten heben sich etwas schroff ab von dem müden und eintönigen Gesamtton, der im ganzen vorherrscht.

Die Londoner National Gallery ist im gegenwärtigen Zustande die höchste Leistung, die dem staatlichen Kunstsammeln gelungen ist. Hundert Jahr systematischer Arbeit unter den günstigsten wirtschaftlichen Bedingungen: damit war schon etwas zu erreichen. Der britische Kunstfreund, der die allmähliche Auflösung des stolzen Privatbesitzes beobachtet und immer wieder erschreckt wird durch Nachrichten über Verkäufe nach Amerika, darf sich damit trösten, daß ein beträchtlicher Teil dessen, was britische Sammelpassion aus aller Welt zusammengezogen hatte, in diesem Museum der Nation erhalten und allen zugänglich geworden ist.



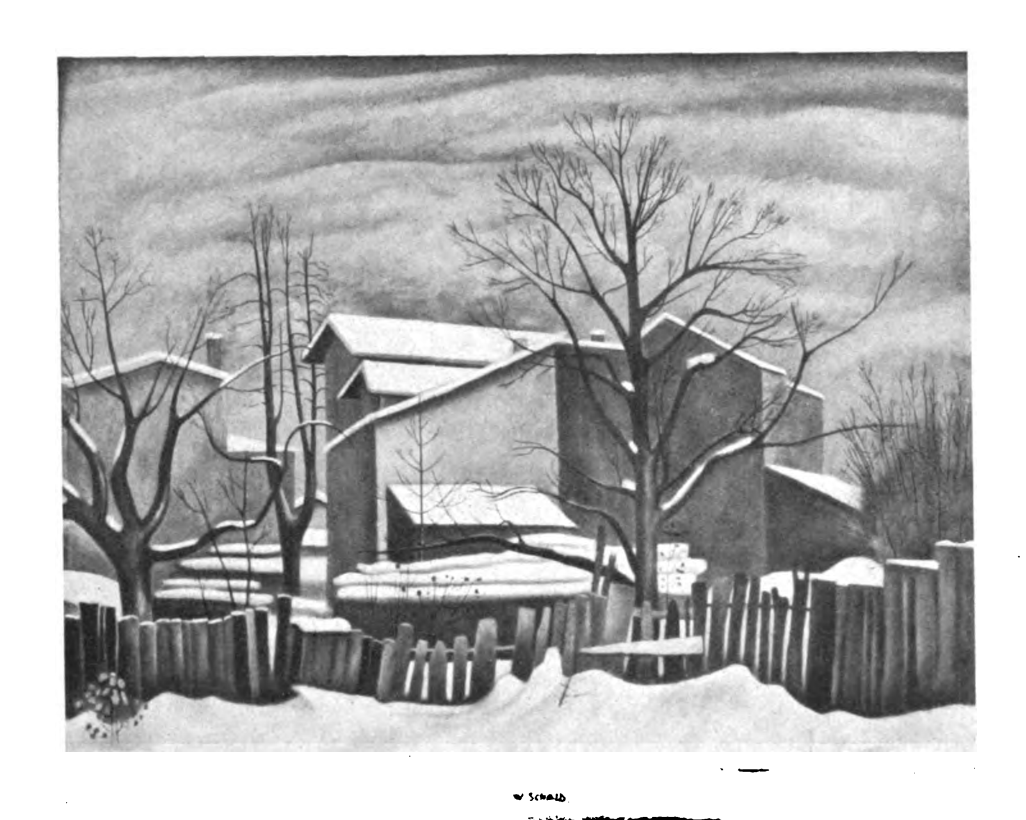


WILH. SCHMID, BLUMENSTRAUSS
AUSGESTELLT IN DER GALERIE NICOLAI, BERLIN

DÜRERS BILDNIS EINER VENEZIANERIN (1505)

Über den Erwerb eines bisher unbekannten Dürerbildnisses seitens der Kunsthistorischen Gemäldegalerie in Wien ist im vorigen Heft schon berichtet worden. Wir bilden das herrliche Werk jetzt ab (Titelbild) und zitieren einige Stellen aus der Beschreibung, die Gustav Glück im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen (Bd. 36, Heft 3) gegeben hat, soweit Eigenschaften des Bildes in Frage kommen, die von der Reproduktion nicht abzulesen sind.

„Das Hinterhaupt wird von einem kleinen Haarnetz von Goldfäden in feinster Arbeit bedeckt, um den freien Hals hängt ein reizender Schmuck, eine Schnur aus doppelt gereihten kleinen Perlen und dazwischen Glaspasten oder Halbedelsteinen. Das viereckig ausgeschnittene Kleid, an dessen beiden Seiten das weiße Hemd zum Vorschein kommt, ist karminrot mit rombenförmig aufgenähten Goldborten; an der linken Seite ist eine tief olivgrüne Masche angebracht, der auf der rechten eine gleiche entspricht, die aber nicht ausgeführt, nur bis zur Untermalung gediehen ist und daher hellbraun erscheint. Das entzückende Mädchenbild hebt sich von einem tiefschwarzen Hintergrunde ab. ..... Auffallend bleibt dabei, daß, wie schon vorhin angedeutet wurde, das Gemälde offenbar niemals ganz vollendet worden ist. Nicht nur ist der sichtbare Teil der rechten Schulter der Dargestellten, das Gewand mit dem Mäschchen, nicht vollkommen ausgeführt, sondern auch die Modellierung des Fleisches in Gesicht, Hals und Brust von einer solchen Zartheit und Dünnheit der Malerei, daß man annehmen muß, Dürer hätte zur allerletzten Vollendung stellenweise vielleicht noch einige feine Lasuren darüber gelegt."



WILH. SCHMID, BLICK AUS DEM FENSTER
AUSGESTELLT IN DER GALERIE NICOLAI, BERLIN

Das Barockmuseum im Unteren Belvedere. Mit 190 Bildtafeln. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Dieses Buch ist der Führer durch das neue Barockmuseum, worüber Hans Tietze hier neulich berichtet hat. Es ist ein reich illustrierter Katalog des gesamten Bestandes. Der Schöpfer des Museums, F. M. Haberditzl, zeichnet verantwortlich dafür. Zuerst wird das Haus beschrieben, der schöne Bau Lukas Hildebrandts, der für Prinz Eugen als Sommeraufenthalt errichtet wurde; dann folgt eine Beschreibung der einzelnen Kunstwerke mit aller Genauigkeit und Lebendigkeit, die man erwarten darf. Die Abbildungstafeln sind ausgezeichnet und geben eine vortreffliche Anschauung. Wenigstens dem, der das Museum kennt. Wer es nicht kennt, wird aus dem Buch schwerlich ersehen — kein Buch könnte es veranschaulichen —, daß die Hauptwirkung nicht von den aufgestellten Kunstwerken ausgeht, sondern von dem prachtvollen Haus. Wären Möbel vorhanden gewesen — die Einrichtung ist von den Erben Prinz Eugens verschleudert worden —, so hätte hier eines der schönsten Schloßmuseen im deutschen Sprachgebiet entstehen können. Die aufgestellten Kunstgegenstände wirken ein wenig deplaciert, um so mehr als die österreichische Kunst nicht eben reich ist an Einzelwerken des Barock von höchster Geltung. Das Genie des österreichischen Barock wird in den Kirchen und Palastbauten sichtbar. Auch das Untere Belvedere ist solch ein Gesamtkunstwerk, es ist aus dem Genie einer Zeit, eines Volkes, als Schöpfung von Kunst und Handwerk in ihrer höchsten Vereinigung hervorgegangen. Niemand war imstande, sich die Wirkung dieses schönen Ganzen vorzustellen, als noch an Schauwänden die Bilder der Modernen Galerie in diesen Räumen hingen. Damals störte die Barockarchitektur und -malerei die modernen Bilder, und die Bilder widersprachen der Barockdekoration. Die Barockkunstwerke stören nicht, da sie mit viel Takt aufgestellt worden sind; man kann sich der Räume jetzt rein erfreuen und sich damit in eine Zeit einfühlen, in der Architektur, Plastik und Malerei noch im festen Verein wirkten, die noch imstande war, ungezwungen alle Raumkünste demselben Zweck dienstbar zu machen. Wir bilden einige Interieurblicke ab, um von fern wenigstens zu zeigen, wie der Bildhauer die Arbeit des Baumeisters aufgenommen und weitergeführt, wie der Maler den Baumeister und Bildhauer ergänzt hat, und wie das Ganze doch einer einzigen ungeteilten Vorstellung entsprossen zu sein scheint. Die Festlichkeit und Freudigkeit dieser Kunst ist zwar über alle Begriffe; doch ermöglicht das gut gemachte Buch immerhin auch denen, die nicht nach Wien fahren können, sich eine entfernte Vorstellung wenigstens davon zu machen, was die Pietät der Urenkel unserer Zeit hier gerettet hat.

Karl Scheffler.

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. APRIL, AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



MAX SLEVOGT, FIGURINEN ZU MOZARTS DON GIOVANNI. FARBIGE ZEICHNUNG



HEINRICH WÖLFFLIN

VON

WILHELM WAETZOLDT

Wenn Heinrich Wölfflin nach sechsunddreißigjähriger Tätigkeit als Lehrer und Forscher jetzt von seinem Amte scheidet, um ganz und gar „der Erweiterung und Vertiefung des Kreises der individuellen Bildung" zu leben, so folgt er auf der Höhe des Daseins jener Mahnung Jakob Burckhardts, mit der er als junger Mensch noch wenig anzufangen gewußt hatte: „Sorgen sie vor allem für Ihre harmonische Ausbildung!" Die Bildungsforderung Weimars und die Bildungstradition Basels, die Renaissanceauffassung vom Dilettanten als dem „wahren" Menschen und das Humanitätsideal der deutschen Klassiker, die Abneigung eines universalen Kopfes gegen die Spezialistennaturen und die Grundüberzeugung Burckhardts, daß Menschentum höher steht als Gelehrtentum — all das klingt in diesen Worten an. Der sie sprach, gehörte noch einer goethisch empfindenden Menschheit an, und der sechzigjährige Wölfflin tritt — so scheint es zunächst — mit seinem Abschiedsbekenntnis zurück in Reih und Glied der älteren Generationen. Es gibt aber schon wieder eine Jugend, für die die humanistischen Lebensideale neue Gültigkeit gewonnen haben, und von ihrem Standpunkt aus gesehen, enthält Wölfflins Entschluß mehr vom Willen der Zukunft als vom Glauben der Vergangenheit.

*

Anmerkung der Redaktion: Am 21. Juni vollendet Heinrich Wölfflin sein sechzigstes Lebensjahr. Wir bringen ihm mit diesem Aufsatz unsern Glückwunsch dar.

In seiner 1911 vor der Preußischen Akademie der Wissenschaften gehaltenen Antrittsrede entwickelte Wölfflin den Gegensatz zwischen einer Kunstgeschichtsschreibung, die sich nur dem Stoffe, nicht aber der Methode nach von den älteren historischen und philologischen Fächern unterscheidet und durch Streben nach Exaktheit im Sinne dieser Disziplinen ihre Gleichberechtigung zu erweisen sucht, und einer Kunstgeschichtsschreibung, die gerade dadurch sich diese Gleichberechtigung in dem Maße mehr verdient, je mehr sie sich von den anderen Disziplinen unterscheidet und ihrem Stoffe gemäß eigene Begriffe und Verfahren ausbildet. Einer solchen, zur methodischen Selbständigkeit strebenden Kunstgeschichte den Weg zu bereiten, das hatte Wölfflin als seine Aufgabe erkannt, als er — Jakob Burckhardts Schüler und Amtsnachfolger in Basel — 1901 auf den Lehrstuhl Herman Grimms nach Berlin berufen wurde. Was Grimm gegeben hatte, war eine auf Werke der bildenden Künste angewendete vergeistigte Philologie. Er war der Kunst im wesentlichen von der Ausdrucksseite her nahe gekommen; für das Sichtbare fehlte es ihm an unmittelbarer Auffassungskraft. Form und Gestaltung sprachen ihn weniger stark an als Empfindung und allgemein menschlicher Gehalt. So führte seine, dem Kern nach literarische Betrachtungsweise nur bis zu dem Punkte, wo die spezifisch kunsthistorischen Fragen erst anfangen. Wölfflin dagegen kam von Burckhardt her, der im Gegensatz zu der nach Künstlern erzählenden Geschichte die Eigengesetzlichkeit der Formgeschichte als Grundproblem der Kunstwissenschaft erkannt und vor allem in seiner „nach den Sachen und Gattungen" geordneten „Geschichte der Renaissance in Italien" (1867), Dinge, die auf Anschauung berechnet sind, von dieser ihren sichtbaren Seite her gefaßt und eigenen Begriffen unterstellt hatte. In Archäologie und Sprachwissenschaft war eine solche, von den Mitteln, mit denen der Künstler arbeitet, ausgehende Forschung früher eingedrungen als in die Kunstgeschichte. Wölfflin hat wiederholt hingewiesen auf die nachdrückliche Wirkung der formalen Analysen antiker Denkmäler durch Heinrich Brunn. Bei Michael Bernays hatte er als Student gelernt, daß der Literarhistoriker mit der Sprache als solcher anfängt, weil sie der Stoff ist, durch den sich seine Wissenschaft von anderen unterscheidet. Das aus einer Seminararbeit hervorgegangene Buch Wölfflins über „Salomon Geßner" (1889) bringt am Beispiel des Schweizer Dichters und Malers den ersten noch schüchternen Versuch, sprachliche und bildnerische Gestaltung formgeschichtlich und stilpsychologisch zu untersuchen. So setzte Wölfflin, als er nach Berlin kam, zwar nicht die Tradition Herman Grimms fort, er konnte aber doch, über seinen unmittelbaren Amtsvorgänger hinweg, methodisch an die Arbeit eines Berliner Kunsthistorikers, an Franz Kugler, anknüpfen. Von Kugler, den Burckhardt als seinen Lehrer verehrt, dessen Handbücher er bearbeitet, dem er den Cicerone gewidmet hatte, war zuerst auf dem Gebiete der Architekturgeschichte Kunstwissenschaft „nach Aufgaben", das heißt nach künstlerischen Fragestellungen, behandelt worden. Es war das geistige Vermächtnis Kuglers und Burckhardts, das Wölfflin antrat.

*

„Sie sind berufen, dem akademischen Reiche eine neue Provinz hinzuzufügen." Mit diesen verpflichtenden Worten hatte Hermann Diels Wölfflin in der Akademie der Wissenschaften begrüßt. Wie sieht die neue Provinz aus, die Wölfflin für die Kunstwissenschaft in Besitz nahm? Er hat ein neues Verhältnis des Menschen zur Kunst begründet. Es ist nicht irgendwie technischer, philologischer oder kritischer Art, sondern wahrhaft innerlich und geistig. Dieses unmittelbare Verhältnis zur Kunst begrifflich zu fundamentieren, seine irrationalen und seine rationalen Seiten voneinander zu scheiden und zum Bewußtsein zu bringen, darin liegt Wölfflins bisherige Lebensarbeit.

Den Eindruck der Berliner Vorlesungen Wölfflins wird keiner seiner älteren Schüler vergessen. Es war ja nicht ein stofflich Neues, das uns so fesselte, sondern die neuen Begriffe, die von Wölfflin an den Stoff herangebracht wurden. Und diese Begriffe sind anschaulicher Art: im Sehen, nicht im Grübeln gefunden. Es war, als ob Wölfflin seinen Hörern überhaupt erst Augen gab, zu sehen, und einen Mund, das Gesehene anzusprechen. Man empfand mit einem gewissen süßen Erschrecken, daß Sehen etwas sei, was man lernen könne, daß es weder genüge, ein natürliches künstlerisches Gefühl mitzubringen, noch, daß es sich um ein Beurteilen der Dinge vom Geschmacksstandpunkt aus handele, sondern um das Begreifen anschaulicher

Werte als geschichtlich gewordener Werte. Alle geschichtliche Erkenntnis fängt ja mit der Einsicht an, daß nicht alles zu allen Zeiten möglich ist. Auch nicht in der Kunst, was so gerne vergessen wird, weil man annimmt, es sei im Grunde nur Sache der Technik und des künstlerischen Willens, um jederzeit jedes möglich zu machen. Hier zeigt Wölfflin, daß unter dem Individuellen tiefere Schichten allgemeiner Anschauungformen der Zeit liegen, daß es gewisse Entwicklungsstufen des künstlerischen Vorstellens gibt.

Wölfflins Leistung ist nicht nur Sache der Wissenschaft, sie gehört auch der Kunst an. In doppeltem Sinne: einmal, weil die Persönlichkeit dieses Gelehrten ohne einen starken künstlerischen Einschlag nicht verstanden werden kann, andererseits, weil kaum einer der modernen Kunsthistoriker so viel wie er für Kunst und Künstler getan hat. Freilich nicht durch Blasen der Ruhmestrompete für diesen oder jenen Meister, sondern dadurch, daß er den Sinn für das, was den geistigen Inhalt einer Künstlerexistenz ausmacht, wieder geweckt hat. Wie Kugler und Burckhardt steht auch Wölfflin von allen Künsten der Architektur am nächsten. Ihr galten seine ersten formanalytischen Untersuchungen: die „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ (1886). Angeborene sinnliche Empfänglichkeit, die vorbildliche sensualistische Kunstbetrachtung Burckhardts, der Umgang mit Künstlern, die eigene Lust am baumeisterlichen Planen, alles trug dazu bei, diesem Kunstgelehrten ein besonderes künstlerisches Sensorium zu geben. Einem Kunsthistoriker, der das Zeichnen nicht soweit beherrscht, daß er eine Bildkomposition notieren, einen architektonischen Einfall verständlich hinschreiben, eine Lichtführung andeuten kann, pflegt Wölfflin von vornherein mißtrauisch gegenüber zu stehen. Die Verbindung zwischen dem kunstgeschichtlichen Studium und dem augenöffnenden akademischen Zeichenunterricht lag ihm schon in Berlin besonders am Herzen. In den Wölfflinschen Hörsälen weht die Luft der Ateliers. Man glaubt, solange er spricht, dem Werden eines Kunstwerkes zuzusehen; das Wie und Warum der künstlerischen Rechnungen enthüllt sich, Freuden und Leiden der Schaffenden werden verständlich. Der eigentümliche Zauber Wölfflinscher Kollegstunden beruht nicht zuletzt darauf, daß über Kunst in der Sprache der Künstler gesprochen wird. Wie bezeichnend das Bekenntnis im Vorwort zur „Klassischen Kunst“: ein Buch wie Hildebrands „Problem der Form“ sei „wie ein erfrischender Regen auf dürres Erdreich gefallen. Endlich einmal neue Handhaben, der Kunst beizukommen, eine Betrachtung, die nicht nur in der Breite neuen Materials sich ausdehnt, sondern ein Stück weit in die Tiefe führt“.

*

Ich weiß nicht, ob Wölfflin gern von seiner „Methode“ reden hört. Ihr Wesen läßt sich auf die einfache Formel bringen: Sehen und Beschreiben. Alles kunstgeschichtliche Verhalten hebt mit dem Sehen an und findet im Beschreiben sein natürliches Ziel. Das Sehen ist die Voraussetzung für das Beschreiben, das Beschreiben die Kontrolle des Sehens. Beide Funktionen, die elementarsten und zugleich die kompliziertesten, sind Teilvorgänge der wissenschaftlichen „Erklärung“ eines Kunstwerkes. Zum methodischen Sehen gehört aber mehr als ein Augenpaar, zum Beschreiben mehr als die Kenntnis der Grammatik. Man sieht nur, was man sucht, man beschreibt nur, was man „begriffen“ hat. Wölfflin ist der unbestrittene Meister unter den Erklärern. Das sprachliche Problem der Kunstwissenschaft nimmt er ganz ernst. Schon Burckhardt schrieb in den Widmungsworten seines Cicerone an Kugler, er habe mit unserer schon etwas bejahrten ästhetischen Sprache gekämpft, „um ihr ein eigentümliches Leben abzugewinnen“. Wölfflin hat eine neue Sprache, von künstlerischen Dingen zu reden, geschaffen. Das kunsthistorische Vokabularium ist durch ihn wesentlich bereichert worden. Ausdrücke wie: Schaubarkeit, Linienkadenz, Klärung und Verunklärung, Bildform, Gesinnung, Ökonomie u. a. m. sind in den allgemeinen Sprachgebrauch der über Kunst schreibenden und redenden Menschheit bereits übergegangen. Wendungen von formelhafter Schlagkraft, Vergleiche von schlagender Anschaulichkeit prägen sich unvergeßbar ein. In den Fesseln dieser verführerischen Fachsprache hat schon mancher Wölfflinschüler seine Selbständigkeit eingebüßt. Das Beruhigte der literarischen Formen, das Durchsichtige der Verhältnisse, die Reinheit der gedanklichen Linienführung, das Selbstverständliche, das in jeder meisterlichen Beherrschung der Mittel ruht — wie leicht scheint dies alles nachahmbar! Und ist doch ebenso schwer faßbar, wie etwa die

reinen Linien einer raphaelischen Zeichnung für eine Dilettantenhand. Das Geheimnis aller Stilklarheit heißt: Klarheit der Vorstellung. Hier freilich lernt keiner aus.

*

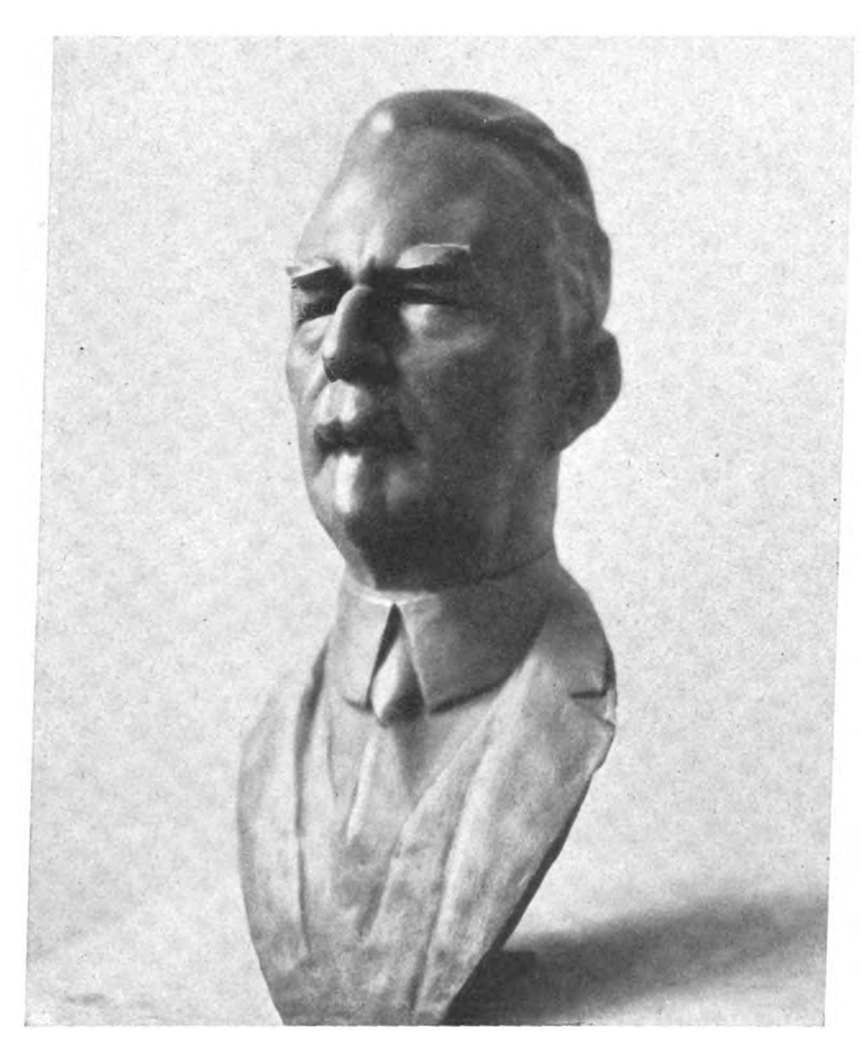
Die Erfahrung lehrt, daß man mit dreißig Jahren seine leitenden Ideen so ziemlich beieinander hat. Wölfflins dreißigstes Jahr fällt zwischen die Bücher: „Renaissance und Barock“ (1888) und die „Klassische Kunst“ (1899). Was ist ein Stil als geschichtlich gewordenes anschauliches Phänomen und wie beschreibe ich einen Stil, sein Werden, Wesen und Vergehn? Das sind die beiden großen Fragestellungen, die Wölfflins Arbeit bisher beherrscht haben. Legt man, nach Antwort suchend, Vertikalschnitte durch die geschichtliche Welt, so analysiert man zeitlich sich folgende Formen und Formsysteme (Stile). Beispiel: Der Wandel in Auffassung und Darstellung vom Quattrocento zum Cinquecento. Man kann aber auch den Schnitt horizontal führen. Dann faßt man die Unterschiede zwischen den im Wandel der Zeiten sich behauptenden Möglichkeiten künstlerischen Vorstellens. Beispiel: Die Gegensätzlichkeit deutschen und italienischen Formgefühls. An den Kreuzungsstellen der Schnittrichtungen liegen die interessantesten und schwierigsten Probleme, zum Beispiel: Wie schlägt gleichbleibender Volkscharakter im wechselnden Zeitcharakter durch?

Das erste kunstgeschichtliche Buch Wölfflins, im glücklichen römischen Jahre 1886/87 geschrieben, sieht, rückblickend, wie eine Vorübung aus. An dem historischen Ausschnitt „Renaissance und Barock“ entwickelt Wölfflin die Polarität zweier Stiltypen. „Die Klassische Kunst“, das Geschenk der Baseler Jahre, unter Burckhardts Augen entstanden und seinem Andenken gewidmet, hebt in gereinigter Methode den künstlerischen Inhalt der italienischen Klassik heraus. Auch hier wieder nicht durch Sammlung neuen Stoffes, vielmehr durch neue Ordnung des Stoffes nach Begriffen. Die Interpretation des Bekannten ist das Entscheidende, der systematische Zug das Originelle. Die Berliner Zeit Wölfflins schenkte uns sein Dürerbuch (1905). Auf norddeutschem Boden wurde Wölfflin das Problem der deutschen klassischen Form im Gegensatz zur italienischen klassischen Form greifbar. „Die Kunst Albrecht Dürers“ ist das große Beispiel für die geschichtliche Auseinandersetzung zwischen südlicher Formauffassung und nordischer Tradition, für die Assimilierbarkeit italienischer Elemente und für das Wesen des deutschen Idealismus, der von Dürer bis Schinkel aus der Sehnsucht nach südlicher Reinheit und Vollkommenheit der Gestalt wächst. In der geistigen Atmosphäre Münchens, die wohl der Kontemplation günstiger ist als die Berliner Luft, entstanden die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ (1915), das Buch der stärksten Wirkung, der weitesten geistigen Horizonte und didaktischen Absichten Wölfflins. An Mißverständnissen hat es nicht gefehlt. Man sah in den „Kategorien der Anschauung“ mehr als Elementarbegriffe, mit denen der Stilcharakteristik eine feste Unterlage gegeben werden soll, man argwöhnte, es solle die ganze Fülle und Buntheit geschichtlichen Lebens auf ein begrenztes Schema von „Sehformen“ abgezogen und die Bedeutung der Individualität durch den Nachweis einer gesetzmäßigen Entwicklung des anschaulichen Vorstellens aufgehoben werden. Freilich, um die letzte Frage, wie weit alles menschliche Wollen — nicht nur auf künstlerischem Gebiete — gewissen Notwendigkeiten untersteht, kommt niemand herum. Die Antworten werden sehr verschieden lauten. Große Probleme warten noch auf die Lösung. Wölfflin hat im Vorwort zur sechsten Auflage der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ einige davon angedeutet, zum Beispiel das der Periodizität und der Kontinuität.

*

Burckhardt meinte, es gäbe nichts Hinfälligeres als das Leben historischer und kunsthistorischer Bücher. Die seinen sind jung geblieben, weil er mit seiner Persönlichkeit zahlte. Nur dem ganz lebendigen Menschen erschließt sich das in die Daseinsform des Kunstwerkes übergeführte Leben. Vielleicht täte es den Kunsthistorikern wie den Dichtern ganz gut, zugleich in einem bürgerlichen Beruf zu stehen. Der bloße Fachmensch ist der Gefahr ausgesetzt, daß ihm nur noch abgeleitetes Leben zufließt. Nirgends gibt es mehr Spießbürger als in der — Bohême. Die großen Meister der Kunstwissenschaft sind nicht aus dem kunstwissenschaftlichen Fachstudium her-

vor- und nicht in ihm aufgegangen. Auch Heinrich Wölfflin scheidet äußerlich von einer ruhmgekrönten Forschertätigkeit, um in die Heimat und ganz zu sich selbst zurückzukehren. Wir haben das Gefühl, daß er sich mit diesem Schritt vom Quellpunkt schöpferischer Leistungen nicht entfernt, sondern daß er sich ihm immer mehr nähert.



EDWIN SCHARFF, BILDNISBÜSTE H. WÖLFFLIN. BRONZE



LOVIS CORINTH, AUS DER MAPPE „MARTIN LUTHER". TUSCHLITHOGRAPHIE
VERLAG FRITZ GURLITT, BERLIN

CORINTH ALS GRAPHIKER

VON

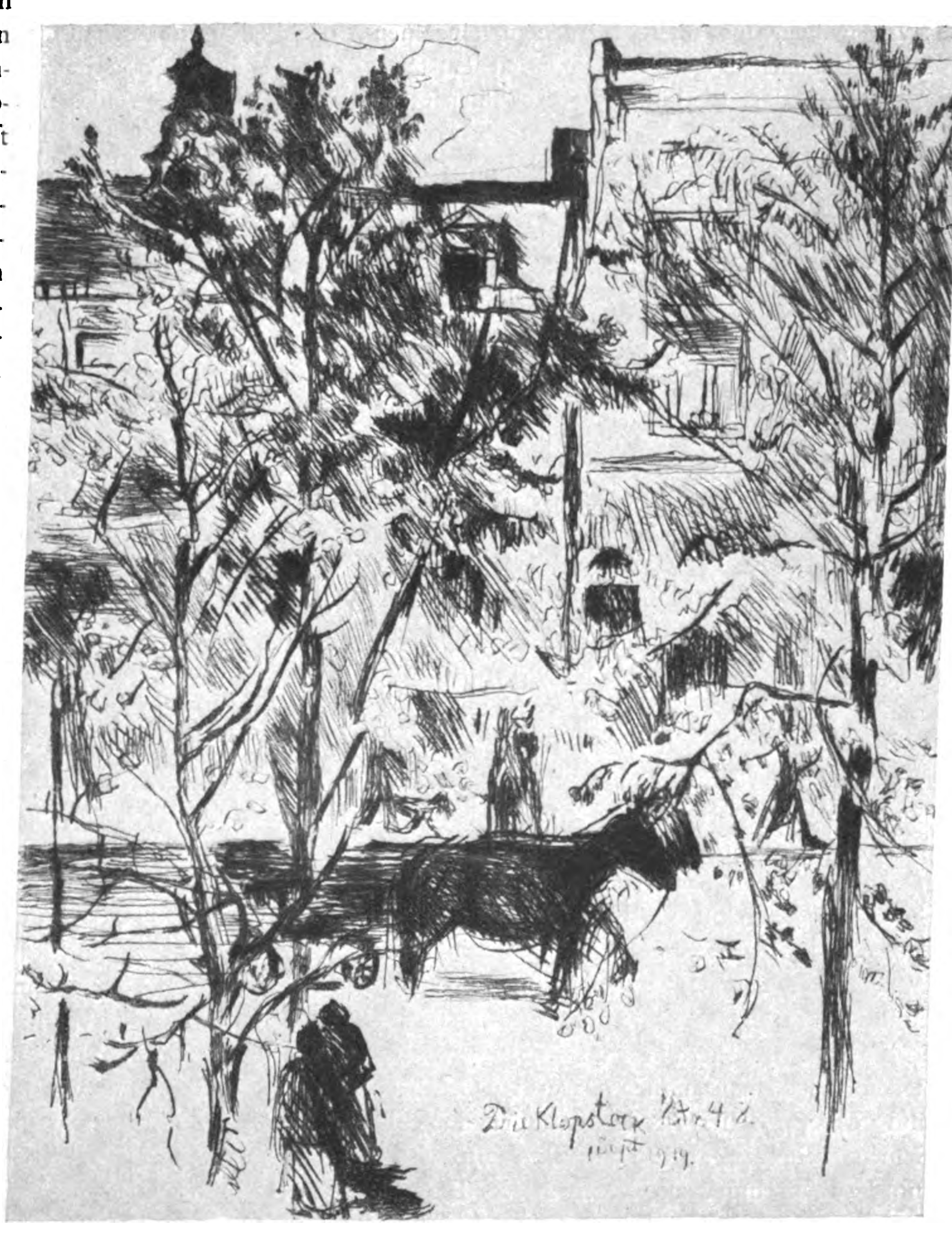
ALFRED KUHN

II

Da auf einmal im „Tollen Invaliden auf Fort Ratonneau", bei Gurlitt 1916, ist eine grundlegende Stilwandlung zu bemerken. An die Stelle der Linie tritt die Fläche, an die Stelle des Konturs die sich in der Atmosphäre auflösende Masse. Kurz gesagt: Corinth zeichnet nicht mehr, sondern er malt. Diese Veränderung der Technik, die im übrigen parallel geht jener in der Malerei, befähigt den Künstler rein metiermäßig nunmehr ganz anders zur Illustration als bisher. Die Darstellung wird nicht mehr wie ein gerahmtes, gemaltes Bild vom weißen Blatt losgetrennt, sondern sie wächst organisch aus ihm heraus. Das Weiß des Papiers ist in das Gefüge des Ganzen mit hereingenommen, die Ränder des Bildes sind gänzlich unscharf, so daß es nicht möglich ist, anzugeben, wo dieses beginnt. So wird einerseits die Harmonie der Buchseite erreicht, ohne jede Härte und Vergewaltigung, der Eindruck der Leichtigkeit, der Improvisation wird hervorgerufen, als ob der Künstler

bei der Lektüre des Textes auf die leere Nebenseite mit der schwarzen Kreide die ihm aufsteigenden Figuren festgehalten hätte, andererseits aber auch entsteht ein „visionärer historischer Stil“. Aus wolkigen Schwaden steigen dem Maler die Gestalten der Geschichte, der fremden Dichterphantasie, der Mythologie empor, verdichten sich für Augenblicke zu festen Formen, um von der Hand des Schauenden festgehalten zu werden; denn im nächsten Augenblick werden sie schon wieder in Dunst und Nebel auseinanderfließen. Man kann nun in der Folgezeit immer wieder den Grad der Materialisation feststellen, den die einzelnen Gestalten für Corinth erlangt haben. Oft sind es nur Wolkengebilde, nur dunkle Schatten, oft sind es Geschöpfe, deren Adern rotes Blut zu durchströmen scheint. Allen aber ist die Irrealität der Existenz gemeinsam. Bedenken wir, welchen Wert gerade Corinth ehemals auf das Glaubbarmachen der Realität seiner Gestalten gelegt hat, wie dieser Maler sich festhielt an dieser Erde mit seinen zwei Fäusten, wie er selbst den religiösen und mystischen Darstellungen die Elemente des Irdischen beigab, so versteht man erst, was dieser Wandel des Stiles jetzt zu bedeuten hatte. Das Auge des Greises, von dem die Schleier sanken, sah die inneren Gesichte. Der Impressionist wurde zum Expressionisten, aber er wurde es organisch, durch die Notwendigkeit seiner Entwicklung. Ihm, der sich immer strebend bemüht, der faustisch irrend durch die Welt gestürmt, ihm bot sich jener Preis als Geschenk des Alters, den die Jungen allein durch einen Willensimpuls oder durch ein künstliches Versetzen in die Trance zu erhalten meinen.

Corinth, dem es gegeben worden war, das Überirdische im Irdischen zu schauen, er unternahm es nun von neuem, das Überirdische selbst darzustellen, er verfertigte sechs Lithographien von der Offenbarung Johannis (1916 bei Gurlitt). Aber wieder entzog sich ihm der Vorwurf. Die Seher-



LOVIS CORINTH, DIE KLOPSTOCKSTRASSE. RADIERUNG. SCH. 380

gabe, die Corinth im Alter zuteil geworden, ist keine religiöse. Die kontemplative Erregung, ohne welche ein Werk wie die Offenbarung Johannis einfach nicht möglich ist, trat nicht ein. Die Blätter sind schwach. Wohl sind sie technisch schön, weisen sie alle Zeichen des neuen Stiles auf, wohl fahren die Gestalten auf ihnen in einem Meer von dunklen Nebeln daher, aus denen hier ein Gesicht, dort ein Körper auftaucht, aber da sie nicht aus dem Zentrum eines religiösen Erlebnisses geschaffen sind, entbehren sie der großen Wirkung.

Wir wollen uns nicht bei jedem einzelnen Werk aufhalten, das in der Folgezeit entstand, nur anläßlich der „Familie", zehn Radierungen, die 1918 bei Gurlitt erschienen und dem eigenen Kreis entnommen waren, wollen wir darauf hinweisen, daß nun auch die Radierung denselben malerischen Stil aufweist, wie wir ihn bei der Steinzeichnung festgestellt haben. Mit dem Diamant reißt der Künstler tief die Platte auf, verbreitet durch unzählige Parallelstriche die Wunde im Kupfer, so daß eine umfängliche vertiefte Fläche entsteht, die dann später beim Abdruck den dunklen, samtenen Ton hervorbringt. Ähnlich wie bei der Federzeichnung wird mit ausgeprägten Gegensätzen von schwarz und weiß gearbeitet, aber nicht linear, konturierend, sondern gleichsam als ob der Tuschpinsel zu Hilfe genommen wäre, werden kompakte Massen von Dunkel gegen das helle Papier ausgespielt. Auch hier fällt das Ungefähre auf, das die Gestalten jetzt erhalten. Ihre Plastizität, Taktilität ist nichts mehr, ihre Ähnlichkeit ist erst recht gleichgültig. Wichtig ist nur ihr bildmäßiger Wert. In ihrer Unwirklichkeit wirken sie oft packender als ihre subtilste Wiedergabe in den früheren Jahren.

Einen ganz großen Griff tat der Maler 1920 in der Illustration des „Goetz". („Das Leben des Goetz von Berlichingen von ihm selbst erzählt", fünfzehn Lithographien, bei Gurlitt.) Geistvolle Initialen und ganzseitige Illustrationen von größter Eindruckskraft vereinigen sich, das Buch in die erste Reihe der berühmten Illustrationswerke zu stellen neben die Daumier, Gavarni, Doré, Menzel und Slevogt. Hier ist der Künstler noch einen Schritt weiter gegangen, das Bild mit der Seite innig zu verschmelzen, indem er jeder Darstellung zwei handgeschriebene Zeilen anfügte und sie mit ein paar Schnörkeln an diese anschloß. Das Wilde, Heroische, das Bunte, Klirrende, das Deutsche, Urwüchsige regte seine Phantasie auf. Das ungestillte Bedürfnis nach sinnlicher Lebensbetätigung, nach Streit und Kampf, nach Weib und Wein, das in dem kranken Körper unseres Helden unverändert webte, es sprach sich hier aus. Sublimiert durch die Kunst, schuf die ungeschwächte Sinnlichkeit Corinths hier eines seiner schönsten und, wir wollen es ruhig sagen, das arg mißhandelte und mißbrauchte Wort anzuwenden, eines seiner unsterblichen Werke. Wie in gewaltigen Massen von hell und dunkel sich die Szenen aufbauen, wie die Riesenhaftigkeit des eisengepanzerten Goetz den Rahmen der Seite zu sprengen trachtet, wie im Handgemenge alles nur ein Schrei, ein Dolch, ein Geheul geworden scheint, wie endlich auf abgetriebenem Gaul der Gebeugte gleichsam als ein Schatten an uns vorüberzieht, uns ein Profil zuwendend mit scharf gebogener Nase und langem Bart, durchzogen von einer Trauer und einer Müdigkeit, die man niemals mehr vergißt: das alles ist von einer Wucht der Schilderung und einer Kraft der Darstellung, dabei von einer Beherrschung der Mittel, wie es sich ganz selten in der Kunstgeschichte vereinigt findet.

1919 ist der Goetz geschaffen, 1920 schon kam ein Werk, auch im Verlag von Gurlitt, an den Tag, das sich würdig daneben stellt. Es ist die „Anna Boleyn". Dazwischen liegen die „Elf Initialen", nach Motiven aus den Handzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (Lithographien im Gurlitt-Verlag), weiter die „Liebschaften des Zeus", acht derbe Farblithos erotischer Natur, Gurlitt-Verlag, weiter der „Eli", drei Titelköpfe zu dem von M. J. Bin Gorion neugeordneten Buch der Bibel (Insel-Verlag) und endlich nicht weniger als fünfundzwanzig Einzelblätter, meist Lithos. Man ermißt daraus die Fruchtbarkeit dieses Jahres, das im weiteren noch die Walchensee-Mappe, den „Martin Luther" und den „Reineke Fuchs" zeitigen sollte, und dann noch einmal fünfundzwanzig Einzelblätter, also im ganzen neben sechs Mappenwerken fünfzig graphische Drucke, eine Produktion, wie sie für viele Künstler das Lebenswerk ausmacht.

Hatte Corinth im Goetz Handlung wiedergegeben, so gab er in der Anna Boleyn Persönlichkeiten, Erscheinungen, Bilder. Die Schauspieler verschmolzen ihm mit den Gestalten der Geschichte.





LOVIS CORINTH, WALCHENSEE. RADIERUNG. SCH. 432

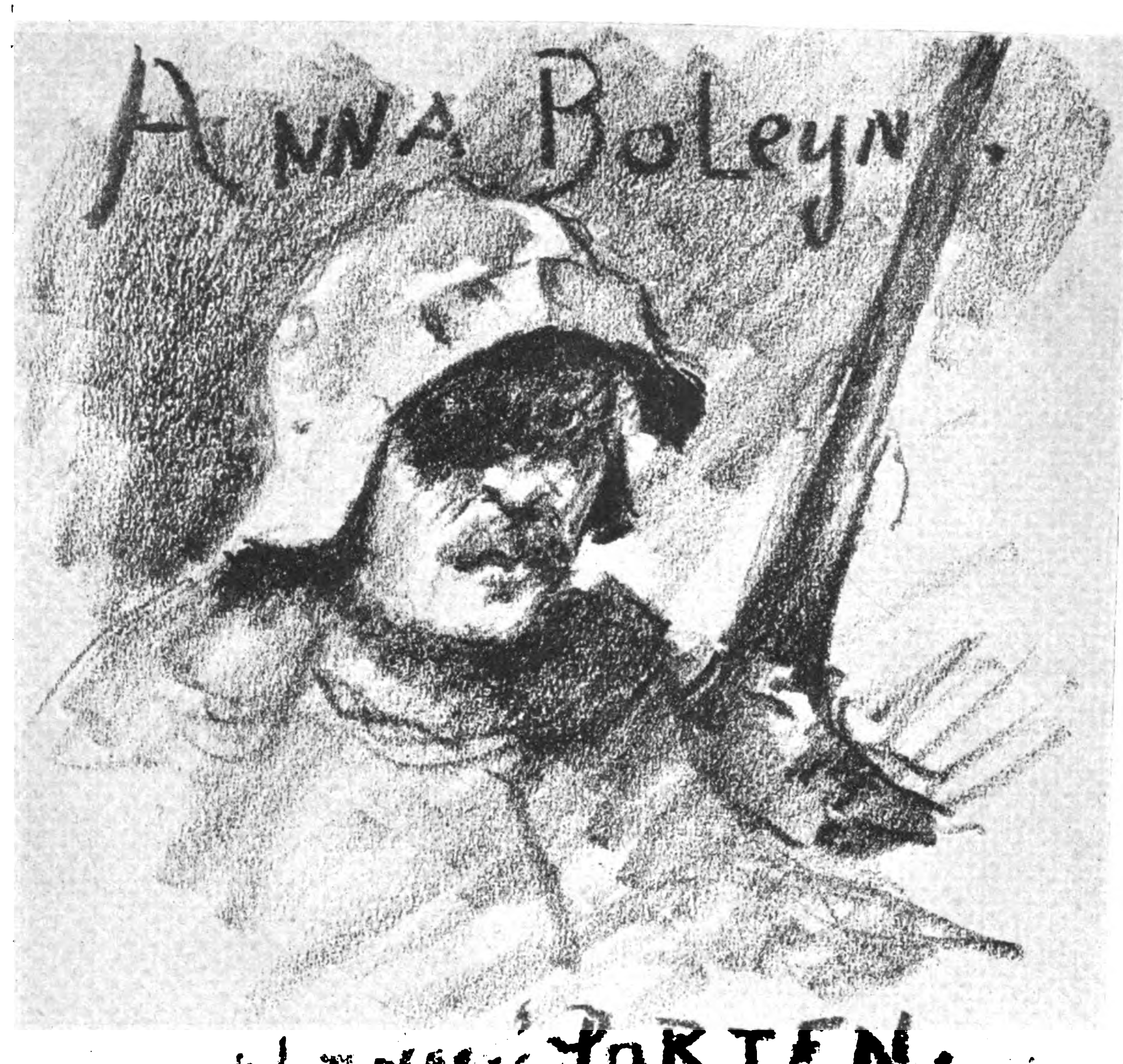
AUS DER „WALCHENSEE-MAPPE". VERLAG FRITZ GURLITT, BERLIN



LOVIS CORINTH, ILLUSTRATION ZUR „FRAU CONNÉTABLE“
KREIDELITHOGRAPHIE
VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Diese, ihm sonst nur als nebulose Vision oder aus den Bildnissen der Zeitgenossen heraus zugängig, wurden durchströmt von dem Blute Lebender. Die immer so gerne mitten aus der bunten Welt der Erscheinungen schöpfende Phantasie des Malers wurde dadurch erfrischt. Das Individuelle trat für ihn an die Stelle des Typischen. Anna Boleyn ward in der Gestalt Henny Portens lebendig, Holbeins Heinrich VIII. ward umgebildet in jenen Jannings, durch Hartmann wird der unglückliche Norris lebendig, durch Ferdinand von Alten der Sänger Smeton. Zur bohrenden, konstruktiven Psychologie ist Corinth immer unfähig gewesen. Wie er selbst, wenn auch schwierig und psychisch unausgeglichen, doch keineswegs psychologisch kompliziert zu nennen ist, so ist es ihm nie möglich gewesen — wohl auch kaum Bedürfnis — psychisch komposite Charaktere wiederzugeben. Eine einzige Leidenschaft, eine Wesensart beherrscht meist seine Geschöpfe. Nur wo er nach der Natur arbeitet, geschieht der Vielfältigkeit der Persönlichkeit mehr Gerechtigkeit. Dies ist in hohem Grade in der Frühzeit der Fall. Man denke an den Keyserlingk und den Ansorge; später schwindet auch da das Interesse mehr und mehr. Indem Corinth in den Schauspielern des Films körperliche Anhaltspunkte für seine Gestalten erhielt, welch letztere eben dem Geschichtsfreund von Anfang an vertraut waren, indem weiter die charaktermäßige Vereinfachung des Films der Sprechbühne gegenüber den Bedürfnissen des Künstlers entgegenkam, schuf Corinth eine Synthese aus historisch-ideeller Wahrheit und blutvoller Lebenswirklichkeit. Die Entwicklung des ernsten, männlichen Königs zum aufgeschwämmten Fettsack ist Jannings Kunst und doch wieder historisch möglich, die jugendliche Königin Anna mit dem Kinde auf dem Arm ist ganz Henny Porten, ganz Kinoliebling und doch nicht gegen die historische Möglichkeit verstoßend. Wie sicher trägt Hartmann-Norris sein Gewand, wie scharf umrissen ist die Gestalt Kühnes als Bischof. Je einfacher die Psychologie der Gestalt ist, desto einfacher ist Corinths Strich. Anna Boleyn ist völlig in Umrißlinien gegeben. Sie soll nur Lieblichkeit und Unschuld sein. Norris, der tapfere, ehrenfeste, ist klar gezeichnet, unter Zuhilfenahme der Linie, mit einfachen gegeneinandergestellten Flächen, schon Norfolk-Hartmann, der Zweideutige, der zuerst durch seine Nichte emporsteigt, dann das Gericht präsidiert, ist mit einer Fülle kleiner gebrochener Flächen angelegt, so daß sein Gesicht in hell und dunkel wetterleuchtet. Und erst das Gesicht des wutschnaubenden trunkenen Königs ist gleichsam in einen Nebel von Leidenschaft hineingetaucht. Das Turnier, die Szenerie, das alte London, Westminster, sind nur von ungefähr festgestellte Visionen. Hier scheiden sich die reinen Phantasiebilder deutlich stilistisch von den durch Natureindrücke gestützten.

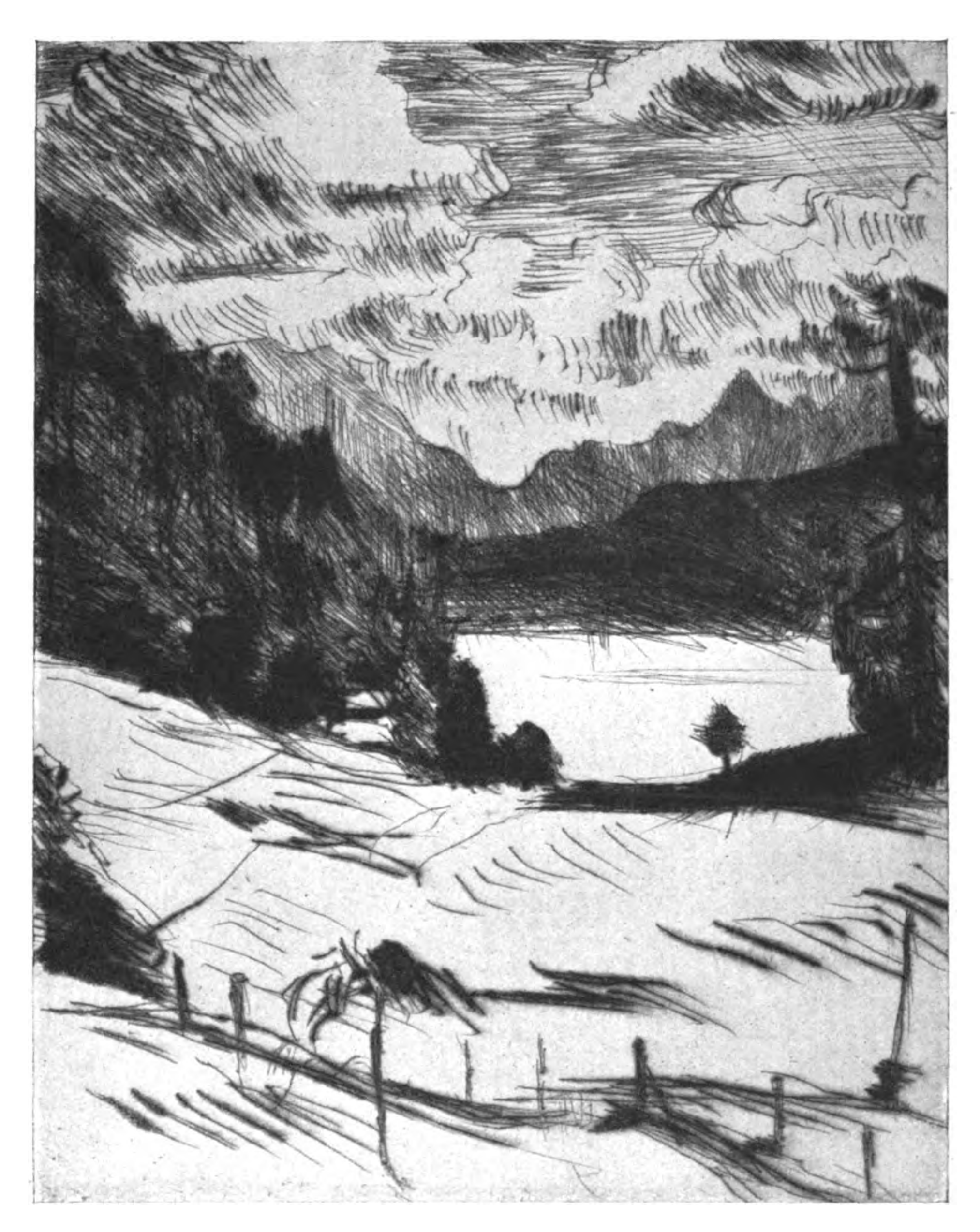
In dem großen Luther-Illustrationswerk (49 Lithos bei Gurlitt) kann man ganz deutlich beobachten, wo die Gestalt dem Künstler vertraut war und wo nicht. Im letzten Falle zeigt sie dann eine gewisse dünne Ähnlichkeit mit der zeitgenössischen Abbildung, so etwa Karl V., Joachim II. von Brandenburg, Lucas Cranach, Hans Sachs, entbehrt je-



Henny Porten.
gewidmet

Verlag Fritz Gurlitt Berlin
1920

LOVIS CORINTH, TITELBILD ZUR „ANNA BOLEYN“. KREIDELITHOGRAPHIE
VERLAG FRITZ GURLITT, BERLIN



LOVIS CORINTH, WALCHENSEE. RADIERUNG. SCH. 43a
AUS DER „WALCHENSEE-MAPPE". VERLAG FRITZ GURLITT, BERLIN

doch der inneren Glaubwürdigkeit. Anders, wo unterirdische Verbindungen zwischen Sujet und Künstler bestanden. Von Luthers Eltern besitzen wir die Porträts des Lucas Cranach von 1527, die auf der Wartburg bewahrt werden. Sie hat Corinth weitergebildet. Mit jener instinktiven Sicherheit des Genies schuf er sich dafür einen ganz breiten, flüssigen Tuschstil. Da tauchen diese harten Bauerngesichter, die Corinth wesensmäßig so wohl bekannt sein mußten, aus dem Dunkel zu einer eigentümlich ergreifenden Realität empor. Der Tuschstil ist in diesem Werk mit Vorliebe verwandt worden. Als der Blitz neben dem Jüngling einschlägt, da lodert das ganze Bild in hellen Flammen auf, die durch das Weiß des Blattes, das mit dem Schwarz der Tuschflächen kontrastiert, hervorgebracht werden. Auf der Vision der Versuchung glänzt der weiße Leib des liegenden Weibes aus dem schwarzen Gebrause von Teufelsgesichtern und Fratzen. Auf dem Blatte „Eine feste Burg" gibt die Parallelität gewisser Monturstücke der Landsknechte den Rhythmus des Bildes und des Liedes.

Damit schließt der Reigen der „großen Werke" ab. Im „Reineke Fuchs" (Gurlitt) hat der Maler auf sechzehn farbigen Lithos und vierzehn selbstgeschriebenen Textseiten die intimste Verbindung von Text und Bild zuwege gebracht und durch die innere Gelöstheit des Ganzen, dem Mangel an Konvention und dem wohligen Humor, der das Ganze durchzieht, die beste Illustration des Gedichtes geschaffen, gegen die jene Wilhelm von Kaulbachs weit zurücktritt. In den acht Walchensee-Radierungen (Gurlitt 1920) kann man all das auf die Technik der Radierung angewandt finden, was wir von der Lithographie des späten Stiles gesagt haben. Das Eigenleben der Linie ist auf das geringste Maß reduziert. Diese ist nur im Zusammenhang mit einer Summe anderer überhaupt faßbar, immer Teil einer Fläche bildend. Ist sie als Begrenzung einfach nicht vermeidbar, wie etwa bei dem Porträt des Fritz Proels, so wird sie aufgehoben durch andere sie zerreißende, die sie überschneidend, kreuz und quer über und neben ihr herlaufend, ihr den Wert als Kontur nehmen. Was mit der kalten Nadel an Nuancierung von Tönen, an „Valeurs" hervorgebracht werden kann, mag man an den Blättern der genannten Mappe feststellen, die immer wieder wie ein wundersames Geheimnis dem Beschauer anmuten.



LOVIS CORINTH, „ANNA BOLEYN". KREIDELITHOGRAPHIE
VERLAG FRITZ GURLITT, BERLIN

In den letzten Jahren sind noch eine Reihe graphischer Zyklen von der Hand Corinths entstanden, „Die Königin von Golkonde", zwölf farbige Lithos bei Gurlitt, eine groß angelegte Illustration des Goetheschen Goetz in Radiertechnik bei Erich Steinthal, „Die Frau Connétable" von Balzac, Lithographien im Text, bei Bruno Cassirer (1922), „Gullivers Reise in das Land der Riesen", Propyläen-Verlag (1922), Das Buch Samuels, „Die Nachtwachen des Bonaventure", Lithographien ebenda, und „Die Räuber", Avalun-Verlag. Sie alle haben gemeinsam die steigende Vorliebe Corinths für unwirkliche Motive, für geisterhafte Szenen. Das Zeichnerische, dessen allmähliches Schwinden wir verfolgen konnten, ist nun völlig zurückgetreten. Nur schwarze und weiße Massen kämpfen miteinander und aus ihrem Ringen entsteht dann gleichsam in Rauch und Dampf die Form. Sie, in unerhörter Sicherheit geschaffen, ist das reinste Produkt eines langen Dienstes an der Kunst einer tiefen Lebenserfahrung und eines Genies, das vielleicht nicht durch einzelne Leistungen, aber in seiner Gesamterscheinung sich den großen tragenden Persönlichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts würdig anreihen darf.



ALTPERUANISCHE TONGEFÄSSE
IN DER AUSSTELLUNG DER MANNHEIMER KUNSTHALLE

„KLASSISCHES“ AUS ALTAMERIKA

VON

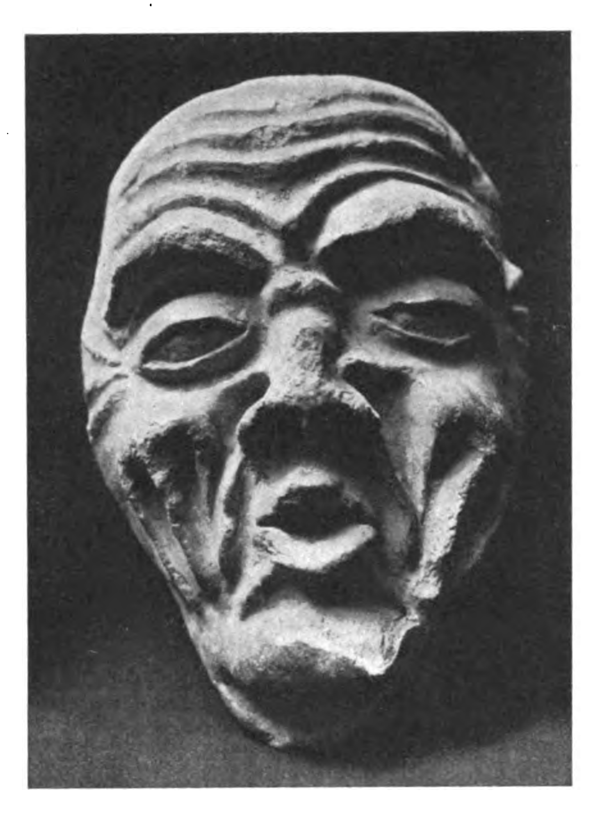
G. F. HARTLAUB

I

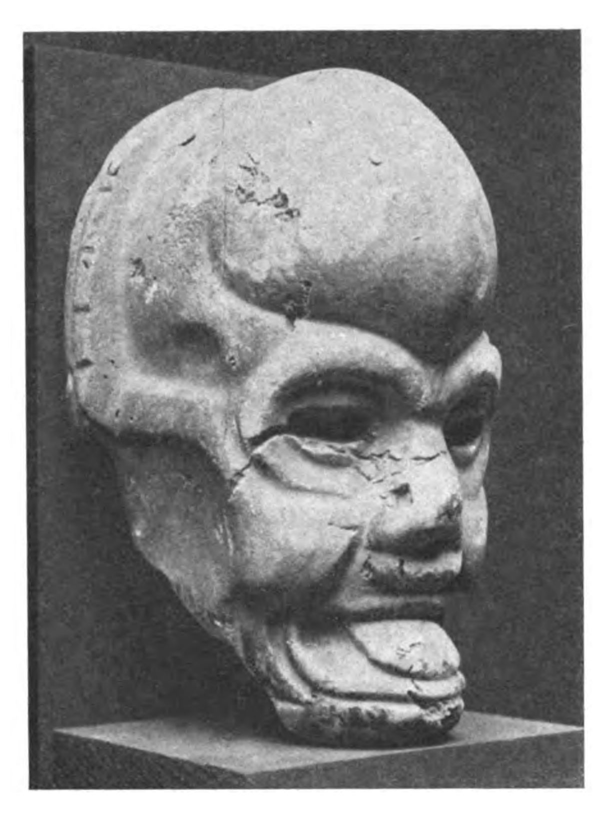
Man ist gewohnt, bei jenen Natur- und Kulturvölkern, die man mit einem vagen Sammelbegriff „exotisch“ nennt, eine Kunst zu finden, die nicht nur in manchem an unsere eigenen primitiven Kunstanfänge in der vor- und frühgeschichtlichen Zeit gemahnt, sondern auch, was auffälliger ist, in vielen Zügen mit unsern überreifsten „barocken“ Spätformen übereinstimmt. Die Bauten, wie sie die Seefahrer und Konquistadoren der Renaissance in den Wunderländern Altamerikas anstaunten, die malerisch-plastischen Gesamtkunstwerke Indiens und Ostasiens nahmen sogar in allem, was das Dekorative in weitestem Sinne angeht, Lösungen vorweg, denen man damals im Abendland erst zuzustreben begann. Wahrscheinlich ist nicht erst das Rokoko ostasiatisch beeinflußt, sondern sind schon die in der Spätrenaissance aufkeimenden Formkräfte durch die Bekanntschaft mit indischer und amerikanischer Tropenkunst angeregt worden — ohne daß überall so direkte Einflüsse nachweisbar wären, wie etwa in Portugal.

Andererseits hatte das Abendland – man braucht nur an die Malerei mit ihrer wissenschaftlichen Perspektive und Schattenkonstruktion, mit ihrer Öltechnik, ihrer Beobachtung farbiger Reflexe, ihrer Kenntnis der Anatomie und an vieles andere zu erinnern — schon am Ende des Mittelalters zahlreiche Errungenschaften gemacht, die dem Orient und den beiden Amerika fremd blieben. Auch hatte es durch das neu angetretene Erbe des antiken Schönheitskanons viel über die ästhetisch mögliche Anwendung jener Mittel gelernt. So war zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts eine abendländische Kunst

Anmerkung der Redaktion: Alle Abbildungen stammen aus einer Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle.



STEINKOPF, MEXIKO
VÖLKERKUNDEMUSEUM, MANNHEIM



ALTMEXIKANISCHE STEINPLASTIK
VÖLKERKUNDEMUSEUM, MANNHEIM

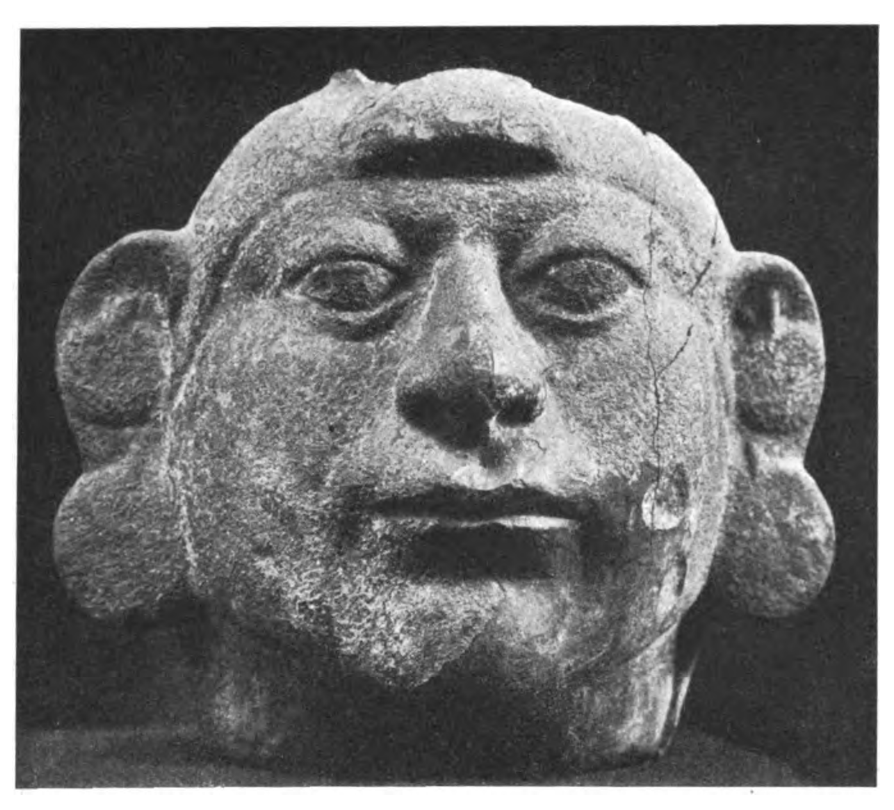
erblüht, die Wölfflin mit tiefem Recht als „klassisch" bezeichnen kann und über deren Dasein er uns ein klassisches Buch geschenkt hat.

Von allen diesen Dingen wußte man im fernen Osten, Süden und Westen nichts oder wenig. Die Malerei und Bildnerei dieser Länder, deren Bewohner man nach Geschmack als Halbkultur- oder auch als hohe Kulturvölker ansprechen mag, zeigten zwar im einzelnen, ebenso wie die Baukunst, jene „barocken" Freiheiten, ja sozusagen impressionistischen Züge, teilweise auch wieder ein bewußtes Archaisieren, lauter Erscheinungen, die man in Europa erst am Ende großer Entwicklungen und nach Bewältigung des klassisch-realistischen Pensums findet. Aber alles das entbehrte bei den Exoten des Systems, war mit ganz altertümlichen Befangenheiten und Naivitäten vermischt, ermangelte allem Anschein nach einer Kenntnis jener abendländischen Darstellungsmittel vollständig und traf ihren klassischen Schönheitskanon nur bisweilen und gleichsam zufällig. Nur gleichsam zufällig! – oder ist die quasi „antike" Formvollendung einer javanischen Buddhastatue, das Organische eines architektonischen Profils in Hinterindien, ist die reine natürliche Bildhaftigkeit einer chinesischen Porträtplastik doch ohne eine ursprüngliche Berührung der süd- und ostasiatischen Kulturwelt mit dem Abendland und seinen besonderen Idealen nicht zu erklären?

Auf alle Fälle ist es lehrreich, zu wissen, daß es auch auf einem Boden, wo von einem abendländischen Einfluß nicht die Rede sein konnte, ebenfalls gelegentlich zu einer Kunstentfaltung gekommen ist, die das Naturwahre mit dem Ideal organischer Formvollkommenheit versöhnt und vor der einem das Wort „klassisch" unwillkürlich auf die Lippen gerät. Auch hier scheint das „Klassische" nicht Ergebnis einer geschichtlichen Entwicklungsperiode zu sein, sondern nur so etwas wie ein Zufallstreffer, der zwischen Primitivem, Archaischem, Barockem und Archaistischem in gewissen Fällen möglich geworden ist.

II

Eine Ausstellung exotischer Kunst aus Museums- und Privatbesitz in der Mannheimer Kunsthalle bot auch Gelegenheit zur Schaffung einer Sondergruppe altperuanischer Keramik und altmexikanischer Bild-

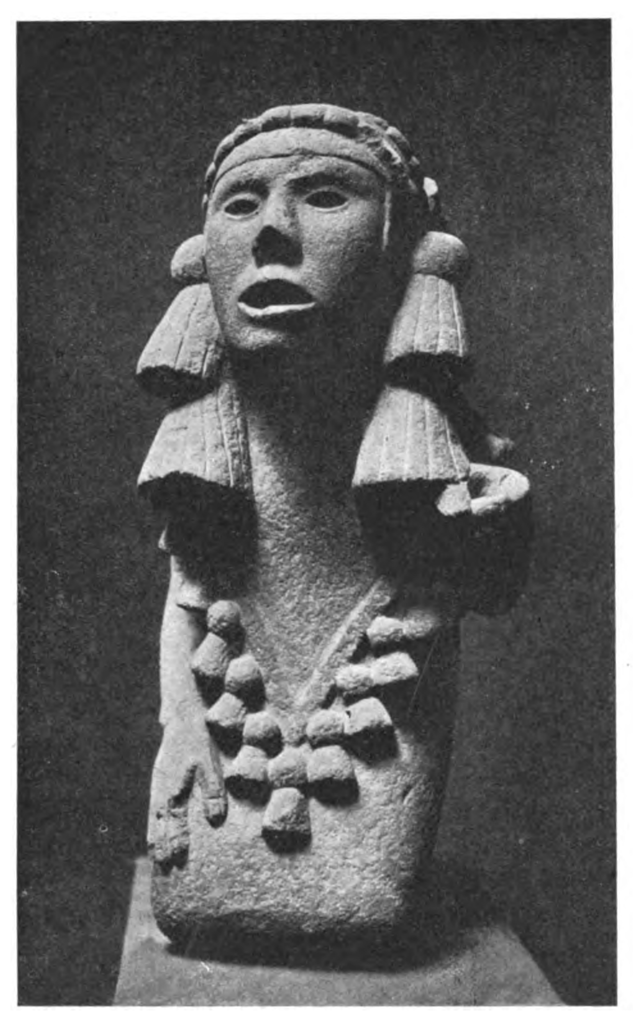


PERUANISCHES TONGEFÄSS
PRIVATBESITZ, MANNHEIM

trachtung eines großen kunst- und kulturgeschichtlichen Faktums bewußt und standen fast mit Ehrfurcht vor den Erzeugnissen eines fremdländischen Kunstgeistes, zu deren Würdigung es gar keiner wissenschaftlichen Vorkenntnisse, aber auch kaum einer besonderen „expressionistischen" oder primitivistischen Modeeinstellung bedurfte, die nichts anderes waren als naturwahr und schön zugleich. Der äußere Anlaß zur Herstellung solcher Tongefäße, wie man sie massenhaft und in bemerkenswert guter Erhaltung gefunden hat, war offenbar durch einen Gebrauchszweck gegeben: Aufbewahrung von Flüssigkeiten (Öl, Wasser, berauschende Getränke), die durch die dünnen langen Henkelröhren, denen meist ein kurzes Ausgußstück angefügt ist, möglichst gegen die Luft und gegen das Verdunsten ahgeschlossen werden sollten. Immer handelt es sich nur um gewöhnliche unglasierte Töpfertonwaren, die ohne Töpferscheibe mit der Hand modelliert worden sind. Man sieht schwarze unbemalte Stücke und andere von einem gelblichen Scherben, der oft mit einem hellfarbigen Überfang grundiert und dann mit roten oder schwarzen Firnisfarben bemalt, nicht selten auch nach dem zweiten Brande poliert worden ist. Schon ein flüchtiger Überblick zeigt sehr mannigfaltige Formtypen. Es gibt Gefäße, an denen Bügel und Ausgüsse getrennt sind, und solche wo beide verbunden erscheinen. Manche zeigen doppelte kommunizierende Gefäßkörper, die meisten nur einen Bauch und Hals. Ein Teil ist glatt, ein anderer mit Reliefs versehen, wieder ein anderer zeigt richtige Durchmodellierung. Viele Gefäße weisen Bemalung auf. Da gibt es nicht wenige, die den ganzen Gefäßkörper, ähnlich mykenischen Vasen, in geschmackvoller Freiheit mit einem Fabeltier, Tintenfisch, Seestern und ähnlichen Gruppen dunkel auf hellem Tongrund bedeckt zeigen. Andere Vasen haben den ganzen Körper überzogen mit oft

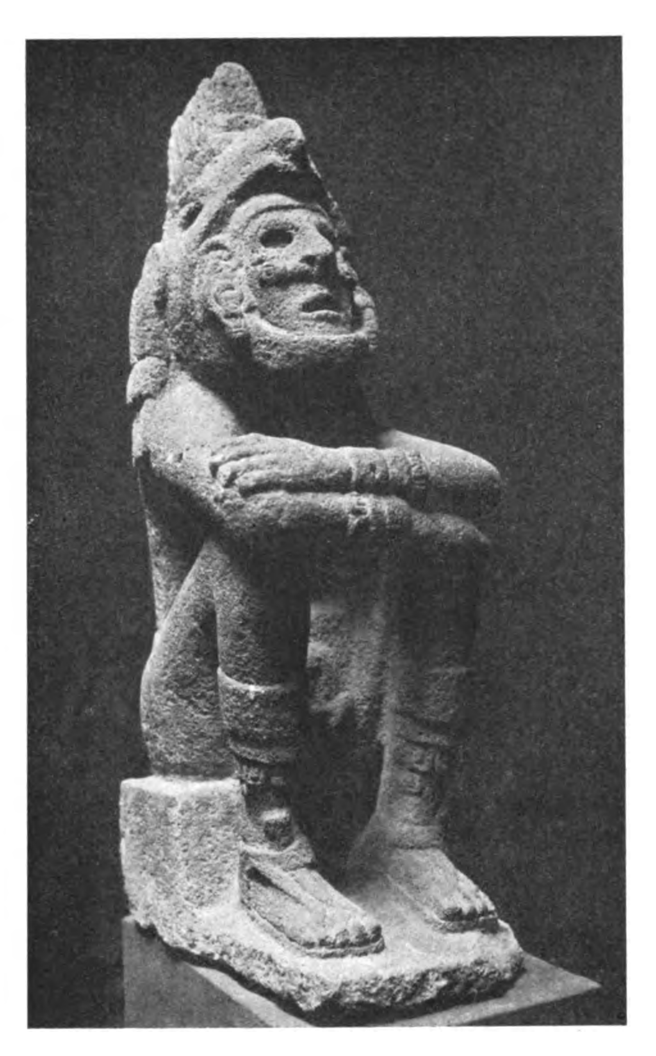
nerei. Einige Stücke sieht man in dieser Zeitschrift abgebildet.

Zunächst ein Wort über die peruanischen Dinge. Fast in allen großen Völkerkundemuseen, man denke an Berlin, Bremen, Stuttgart und München, findet man ganze Regale überfüllt mit Erzeugnissen der Keramik und keramischen Plastik aus diesem Gebiet. In Bremen sieht man sie wahllos durcheinander gestellt, in München nach Gruppen geordnet und mit gelehrten Ortsnamen, Fundorten etikettiert. Nirgends eigentlich findet man eine Auswahl und Aufstellung nach rein künstlerischen Qualitäten. Wer geht nicht an diesen, mit exotischem Tongeschirr überfüllten Gelassen vorüber, wer sieht etwas anderes in ihnen als jene barbarische Handwerkskunst, wie man sie überall in Völkerkundemuseen als ethnographisches Studienmaterial angehäuft findet? In der Mannheimer Kunsthalle war der Versuch gemacht, ein paar Dutzend solcher Stücke, nach Qualitäten ausgewählt, so aufzustellen, wie man etwa in guten Antikenmuseen griechische Edelkeramik zu sehen gewohnt ist. Die Wirkung war merkwürdig genug. Viele Besucher wurden sich auch bei oberflächlicher Be-



DIE GOTTHEIT CHALCHIUTHLICUE. ALTMEXIKANISCHE STEINPLASTIK

VÖLKERKUNDEMUSEUM, MANNHEIM



DIE GOTTHEIT MACUILXOCHITL. ALTMEXIKANISCHE STEINPLASTIK

VÖLKERKUNDEMUSEUM, MANNHEIM

größeren, oft in kribbelnder Kleinheit gehäuften Figürchen, die nur in Umrissen gezeichnet sind. Es sind meist kämpfende Krieger, mythische oder geschichtliche Darstellungen, als seien ganze Bilder und Zeichnungen einfach auf die Gefäßrundung übertragen. Wieder eine Gruppe weist eine Musterung in Feldern mit eigentümlichen geometrisch stilisierten Ornamenten, wappenartigen Köpfen und Figuren auf, wie man sie ähnlich an den berühmten peruanischen Geweben findet. Dann gibt es ferner Gefäße mit flachen, oft in etwas vertieften Feldern angebrachten Reliefs. Die schwarzen Exemplare muten bisweilen fast bronzeartig an. Endlich und vor allem die eigentlich modellierten, plastischen Vasen! Die Übung, Töpfe in Tier- oder Menschengestalt oder als Kopf zu formen, ist auf der ganzen Welt bekannt, ein Urmotiv, das die Keramik der vorgeschichtlichen Perioden an Graburnen, Aschenvasen usw. kennt und das später auch im griechischen Kulturkreis vorkommt, schließlich uns noch in den „Bartmannskrügen" der deutschen Renaissance begegnet und in volkstümlichen Bauerntöpfereien, zum Teil auch in kitschigen Bierulkartikeln noch heute ein zweifelhaftes Leben fristet. –

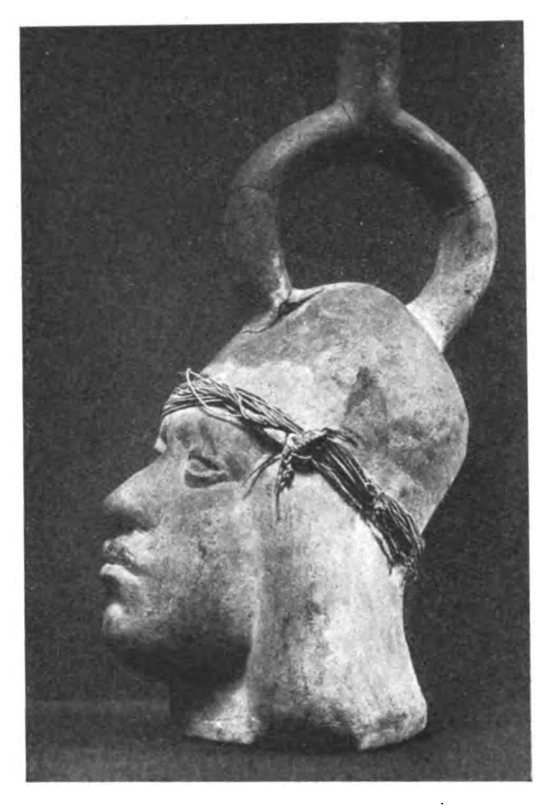
Die verschiedenen genannten Gruppen und Typen gehen vielfältig ineinander über, Modellierung, Zeichnung und Bemalung mischen sich, andere zum Teil sehr altertümlich und vorgeschichtlich anmutende Typen gesellen sich hinzu. Alle diese Töpferware hat man an verschiedenen, dem Kenner peruanischer Kunstgeschichte wohlver-

trauten Fundorten, aus dem Norden, der Mitte und dem Süden des Landes ausgegraben, jenen Trümmerstätten altperuanischer Stammes- und Kulturkreise, wie sie später im Reiche der Inkas zu einheitlichem Staatswesen zusammengefaßt worden sind. Da findet man die Ware aus den Fundstätten im Bereich der alten Chimufürsten, aus Chimbote, Trujillo, die altertümlichen Stücke aus Chancay, die Vasen von Ica, Cuzco, Pachacamac, die streng hieratischen Stücke von Recuay usw. Oft findet man auch an demselben Fundort die verschiedensten Vasenstile vereinigt, so daß es schwer ist, zu unterscheiden, was hier bodenständige Fabrikation und was Importware war. Unter dem Gesichtspunkt eines „klassischen" Realismus interessieren uns besonders jene zuletzt genannten voll durchgeformten Vasen, wenn schon auch hier vielerlei Exotisch-Barbarisches mit unterläuft. Aber unter den Tierfiguren, wie sie zum Teil drollig aus dem Vasenleib herauswachsen, zum Teil auch selber das ganze Gefäß körperlich darstellen, unter diesen seltsam drastischen Affen und Eulen, Vögeln und Fröschen und Fischen ist eine Fülle von Gestaltung, die das Wirkliche mit Keckheit anpackt und in reiner Formung aus der Bildnerhand wieder entläßt. An den vielerlei menschlichen Figuren und Elementargeistern, die den Vasenleib bilden, aus ihm erwachsen oder auf ihm hocken, in den bettlerartigen Gestalten, den langbärtigen Greisen, den totenköpfigen Gespenstern, den mit Pumazähnen fletschenden Dämonen wird ein prächtiges naturalistisches Können offenbar, eine Genrekunst mit märchenhaftem, humoristisch-grausigem Einschlag. Über alles ragen empor gewisse durchaus bildnishafte Köpfe von reinem Adel und edler Rasse der Form, die von weitem etwa an die Porträtplastik der italienischen Frührenaissance gemahnt. —

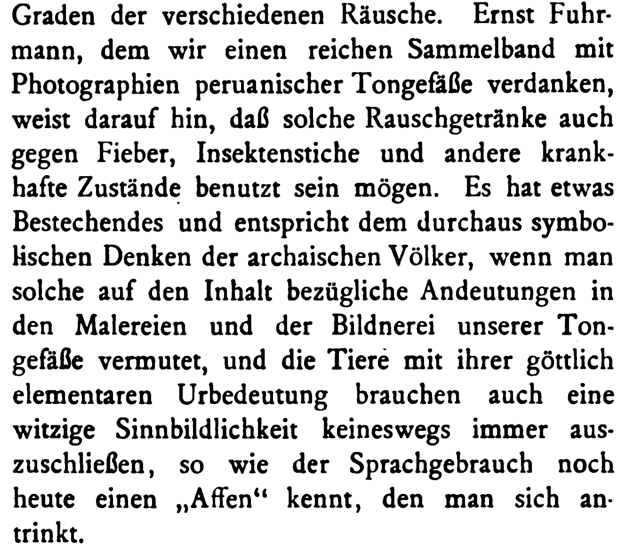
Wie war diese reiche, unglaublich vielseitige und bewegliche Kunst entstanden, welche Bedingungen hatte sie, welchen Zwecken war sie dienstbar? Wo endlich sind die Künstler und Erzeuger dieser in Massen produzierten, nicht selten so hochwertigen Ware zu suchen? Die figürliche Keramik der Peruaner steht in einem bemerkenswerten Gegensatz zu der monumentalen Steinplastik der südamerikanischen Kulturvölker, von der wir neuerdings wieder durch die prachtvolle Ausstellung der Funde von San Agustin im Berliner Völkerkundemuseum einen Begriff bekommen haben. Die Großplastik ist durchaus steinpfeilerhaft, kubisch, nur mit flachem eingeritztem Relief ausgestattet. Diese sinnbildlich-priesterliche Kunst ist weit von aller Naturnachahmung, ja von jeder erfindenden Freiheit entfernt. Überdies wurden die steinernen Götterbilder von den Inkas, die wenige Jahrhunderte vor der spanischen Invasion zur Herrschaft gekommen waren, zu Gunsten des einen Sonnenkultus verboten, während die keramische Produktion auch noch im Inkareiche lebendig blieb. Mit der Goldplastik der Peruaner, von der uns die Spanier Wunderbarstes zu berichten wissen, die aber fast ganz dem Metallhunger der Eroberer zum Opfer gefallen ist, dürfte die Töpferei ebenso wenig etwas zu tun gehabt haben. Die Kunst der starren Steinbildsäulen ebenso wie die Verarbeitung des sonnenheiligen Metalls war eine priesterliche, tempelhafte Kunst der Auserwählten. Sie hatte mannigfachen Vorschriften einer gelehrten Priesterwissenschaft sich zu unterwerfen. Die Formung der Tongefäße im alten Peru ist dagegen wohl im eigentlichen Sinne eine Volkskunst gewesen. Daher die Keckheit, mit der sie in der Art spätantiker Genreplastik oder niederländischer Bauerndarstellung das bewältigt, was dem Volke handgreiflich oder doch phantasiemäßig immer vor Augen war; was es sah und was es träumte. Natürlich haben die Fische, Eulen und Frösche religiösen (totemistischen?) Sinn, gewißlich sind es bestimmte mythische Gestalten, die uns unter den großäugigen, langbärtigen, totenköpfigen Männern begegnen. Die ganze Geister-, Gespenster- und Götterwelt, wie sie in der Volksphantasie spukte, ist hier Bild geworden. Auffallend ist die häufige Darstellung krankhafter Entstellungen der Gesichter, Augen- und Hautkrankheiten. War es nur ein rohes Vergnügen am absonderlich Verzerrten, wie noch in den Narren- und Krüppelbildern unseres siebzehnten Jahrhunderts, oder haben wir hier einen Hinweis auf die Bestimmung gewisser Gefäße? Viele Köpfe und Figuren zeigen den Ausdruck des Rausches, einer drolligen Verzückung, dämonischen Lustigkeit. Man hat gemeint, daß die meisten Darstellungen in sinnbildlicher Beziehung zu dem Inhalt der Gefäße standen. Berauschende Getränke wurden im alten Peru in Masse hergestellt und es bestand eine Wissenschaft von den



PERUANISCHES TONGEFÄSS (BILDNISKOPF)
VÖLKERKUNDEMUSEUM, FRANKFURT



PERUANISCHES TONGEFÄSS
PRIVATBESITZ, MANNHEIM



Graden der verschiedenen Räusche. Ernst Fuhrmann, dem wir einen reichen Sammelband mit Photographien peruanischer Tongefäße verdanken, weist darauf hin, daß solche Rauschgetränke auch gegen Fieber, Insektenstiche und andere krankhafte Zustände benutzt sein mögen. Es hat etwas Bestechendes und entspricht dem durchaus symbolischen Denken der archaischen Völker, wenn man solche auf den Inhalt bezügliche Andeutungen in den Malereien und der Bildnerei unserer Tongefäße vermutet, und die Tiere mit ihrer göttlich elementaren Urbedeutung brauchen auch eine witzige Sinnbildlichkeit keineswegs immer auszuschließen, so wie der Sprachgebrauch noch heute einen „Affen" kennt, den man sich antrinkt.

In gewissen Fällen hat man den Eindruck, als sei der volkstümliche Tonbildner doch von der Erinnerung an bestimmte offizielle Götteridole des priesterlichen Steinstiles erfüllt gewesen. Vor allem die Gefäße der alten Recuaykultur muten archaisch und symbolisch gebunden an. Aber dort, wo die Aufgabe einfach war und keine dämonische Fratze, kein sinnbildliches Ungeheuer die Einbildung des Bildners beschwerte, sind jene frischen, stilvoll natürlichen, bisweilen auch im abendländischen Sinne ausgereiften Leistungen entstanden, von denen unsere Abbildungen Zeugnis ablegen.

Die Funde, die man neuerdings in dem Ausbreitungsgebiet der ältesten Menschheit, im sogenannten Paläolithikum, gemacht hat, haben zur Genüge bewiesen, daß die Anfänge der Kunst, soweit sie überhaupt nachweisbar sind, keineswegs „abstrakt", sondern höchst naturnah gewesen sind. Wir glauben, daß von diesem steinzeitlichen, „primären" Impressionismus trotz aller später entwickelten Kunst der Zeichen- und Sinnbilder bei den Natur- und auch den Kulturvölkern des Orients und Amerikas immer ein lebendiger Rest im schöpferischen Volksbewußtsein zurückgeblieben ist. Das Naturhaft-Wahre in altperuanischer Volksbildnerei, die inmitten einer feierlichen Priesterkunst der Pyramiden und Sonnentempel, der goldenen und silbernen Idole sich bescheiden fristete, mag ein Erbteil solches urmenschlichen Vermögens gewesen sein.

III

Auch in dem Bereich Altmexikos, das innerhalb der amerikanischen Kulturen eine von der peruanischen stark unterschiedene, ja in mancher Hinsicht ihr entgegengesetzte Welt darstellt, hat die Kunst Augenblicke eines ruhigen verklärten Aufleuchtens, gleichweit entfernt von den wilden Schnörkeln, mit denen eine symbolüberladene Phantasie das Undarstellbare anschaulich machen möchte, wie von den Resten einer primitiv-starren Idol- und Götzenbildnerei. Aber vielleicht sind solche Dinge in dem Schaffen der mexikanischen Völkerschaften gerade darum noch seltener, weil diese Kunst im ganzen und großen entwickelter, raffinierter, vielseitiger erscheint als das leichter zu überblickende Kunstschaffen von Altperu. Alle Kunstzweige, die in Peru vertreten sind, findet man auch in Mexiko bei den Maya- und Nahuavölkern (zu denen auch die sagenhaften Tolteken und die berühmten Azteken gehören). Dagegen fehlt zum Beispiel die Buch(Miniatur)malerei im südamerikanischen Bereich ganz, ebenso wie dort die Bilderschrift nicht zur Entwicklung gekommen ist. Es fehlt die Wandmalerei, wie wir sie in den Mayatempeln sehen können. Die Groß- und Kleinplastik verarbeitet, wenn wir recht unterrichtet sind, längst nicht so viele und mannigfaltige Werkstoffe wie in Mexiko und vor allem scheint der ikonographische Reichtum der Sinnbilder, scheint das Kalenderwesen, das Pantheon der Gottheiten, die Mythologie, scheint die ganze priesterliche Geheimwissenschaft der religiösen Sinnbilder in Peru nicht so weit differenziert gewesen zu sein, wie in Mittelamerika und im eigentlichen Mexiko, wo ein unendlicher Vorstellungsvorrat, wenn auch schon in dogmatischer Vorschrift und fest überlieferter Fassung, den Künstler bereicherte und — fesselte. Nur bei gewissen Gottheiten erlaubten die sinnbildlichen Beziehungen eine Gestaltung, die im abendländischen Sinne naturnah und organisch schön anmutet. Hie und da unter den wilden, sinnüberladenen Schnörkelwerk dämonischer Fratzen blickt uns ein Liebliches, einfach Schönes an, vor allem in der Kleinplastik, an den schmuckartigen Gebilden. Aber eine vom Dogma unbeschwerte, frei mit dem Mythenvorrat und mit der Natur spielende Volkskunst, wie sie die peruanische Keramik bietet, finden wir auf mexikanischem Boden in solcher Entwicklungshöhe nicht! Was wir daher unter den begleitenden Abbildungen dieses Aufsatzes als quasi „Klassisches“ aus mexikanischer Bildnerei zeigen, mußte doch der großen offiziellen, priesterlich gebundenen Kunst entnommen werden: dort eben, wo die ikonographische Vorschrift Raum für eine natürliche Schönheit übrig gelassen hat. Wir zeigen zwei dem Pantheon der Azteken entnommene, aus einem dunklen rauhen Stein gehauene, etwas unter lebensgroße Götterstatuen, die auch den amerikanistischen Forscherkreisen wohl noch unbekannt sein dürften, obgleich sie zu den besonders guten und reinen Arbeiten mexikanischer Steinbildhauerei gehören. Der Kenner mexikanischer Ikonographie erkennt sofort die ihm vertrauten Typen. Die weibliche Gottheit, Chalchiuthlicue, eine Wassergöttin, Herrin der fließenden Bäche und Quellen, der das Zeichen der Schlange zukommt und die den dritten der dreizehn Himmel bewohnt. Sie ist die Göttin mit dem Smaragdgewande, leicht erkennbar an den Zaddeln über der Brust. Der männliche Gott stellt Macuilxochitl dar, was soviel heißt wie Fünf-Blume und die kalendarische Zuordnung dieser Gottheit in sich birgt. Man sieht ihn immer (wie uns Danzel in seinen tiefdringenden Publikationen belehrt) in einem in Federmosaik gearbeiteten Helm, der von einem Scheitelkamm aufrechter Federn gekrönt ist. Er ist der Lust- und Spielgott, dem Musik, Tanz, Malerei und Kunsthandwerk heilig waren und dessen Steinbild man auf den heiligen Ballspielplätzen nahe an Tempeln fand. Beide, die männliche wie die weibliche Gottheit, gehören zu den milderen, man möchte sagen konzilianteren Gestalten der aztekischen Götterwelt, die ja an grausam fürchterlichen Figuren sonst so reich ist. Dennoch muten auch sie den modernen Beschauer nicht eigentlich heiter an, sondern eher erregt, gespannt, lauernd ekstatisch, ohne irgendwie verzerrt zu wirken. Man hat den Typus beider Gottheiten, ihr geschlossenes Kauern oder Hocken, das die Gliedmaßen und den Leib zu einer festen kubischen Masse zusammenschließt, gelegentlich mit Ägyptischem verglichen und zweifellos ist die strenge Frontalität ein Merkmal, das wir auch an sonstiger archaischer, speziell an ägyptischer Kunst gewohnt sind. Was an die ägyptische Plastik auch sonst gemahnen mag, ist dasjenige, was von der völlig kubistischen Steinpfeilerplastik anderer Götter-

typen Altamerikas sich unterscheidet: die Figuren sind nicht oberflächlich mit Ritzung und Flachrelief verkleidete Steinblöcke, sondern sie sind trotz ihrer kubischen Gebundenheit durchaus plastisch und naturgemäß modelliert und durchgeformt. Während aber ägyptische Kunst mit dem Kubischen den Ausdruck einer wirklichen Ruhe und Ewigkeitsdauer zu verbinden weiß, ist das geschlossene Hocken der mexikanischen Statuen nur wie ein begrenzter Aufenthalt in der Bewegung. Etwas Willensmäßiges ist mit ihm verknüpft, etwas energisch Gespanntes. Diese Figuren wollen nicht in Ruhe steinern beharren, sondern sie würden aufspringen, wenn nicht die gebotene feierliche Vorschrift ihren Leib bände. Man betrachte auch die Augen der beiden Figuren aus Mexiko: sie sind nicht rundplastisch modelliert in ihrem körperlichen Dasein, sondern sie sind gebohrt, nur der „Blick" ist durch das tiefe Schattenloch angedeutet, nicht das Auge selbst. Ein Seelenhaftes, Unkörperliches drückt sich hier in einer gebundenen „ägyptischen" Formensprache aus, was man im europäischen Altertum erst in spätester Zeit bei spätrömischen Kaiserporträts und dann in byzantinischer und frühmittelalterlicher Kunst kennt. Eine Beziehung auf den unsichtbaren Raum gibt der Frontalität und dem Kubismus der mexikanischen Figuren einen völlig anderen Sinn als dem ägyptischen. So haben wir also selbst hier bei einer im Verhältnis zur übrigen mexikanischen Kunst uns „klassisch" anmutenden Götterbildnerei im Grunde doch wieder jenes merkwürdige Neben- und Ineinander, dessen wir im Anfang dieses Aufsatzes gedachten, jene Mischung von Stilelementen, die im Abendlande zum Teil als archaisch, zum Teil als barock-archaistisch angesprochen werden müssen, also zeitlich weit auseinanderliegen. Doppelt rätselhaft wird unter solchen Umständen, geschichtlich und psychologisch betrachtet, das Wesen altamerikanischer Kultur. Eine neue Klasse von formalen Gegebenheiten muß sich unserm Bewußtsein einprägen: nicht „ägyptisch", nicht „spätantik", nicht „indisch" oder „chinesisch" ist diese Kunst, sondern im eigentlichen und gesteigerten Sinne „indianisch".



ALTMEXIKANISCHER SONNENGOTT

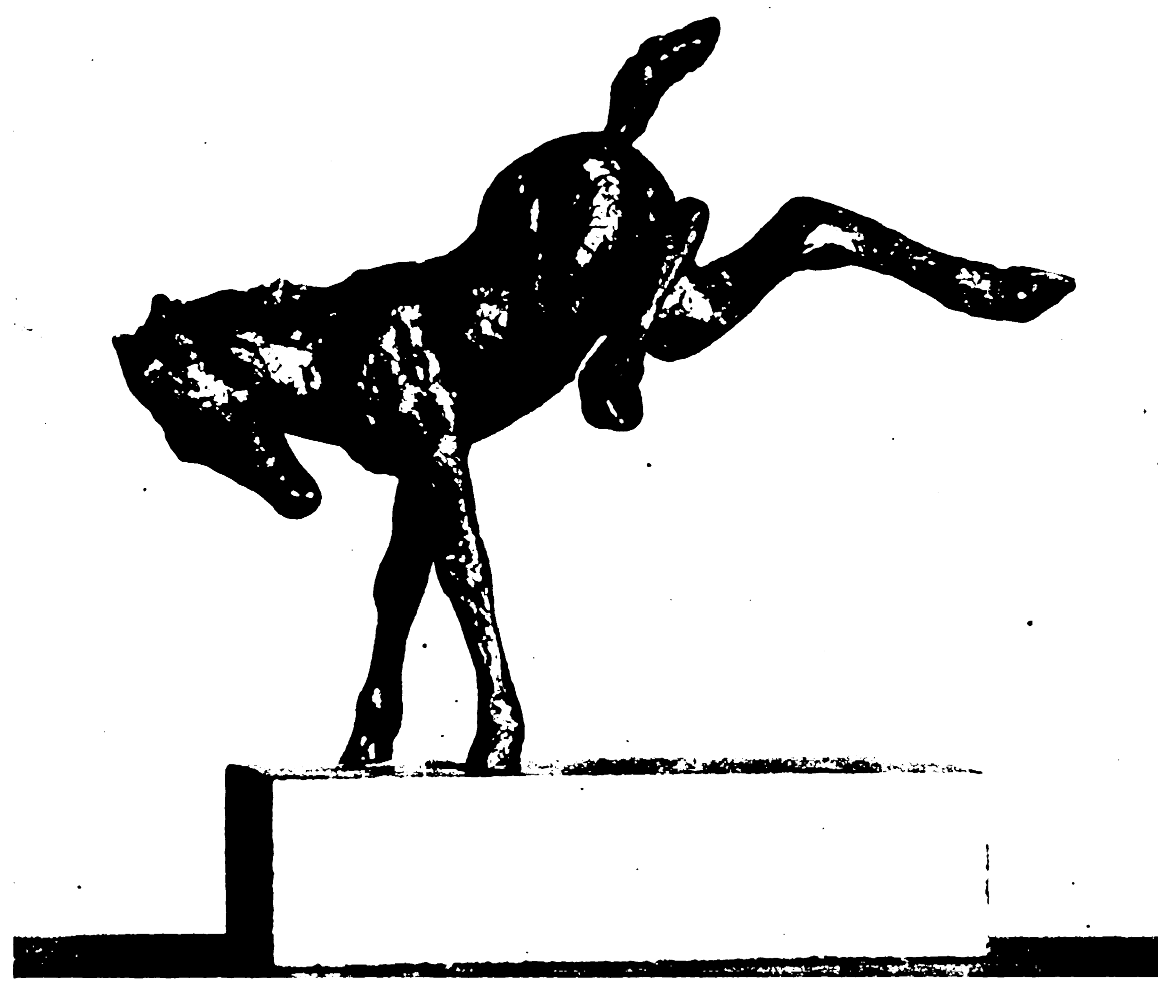


RENÉE SINTENIS, FOHLEN. BRONZE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

RENÉE SINTENIS

Erst seit einigen Jahrzehnten tauchen Frauen als Bildhauerinnen auf. Vorher gab es die Frau in der Plastik nicht. Solange diese Kunst noch fest der Baukunst verbunden war, blieb sie der Frau verschlossen. Die Frau war und ist der körperlichen Anstrengung nicht gewachsen, die die Großplastik fordert; sie ist aus äußeren und inneren Gründen außerstande sich handwerklich als Steinbildhauer, Holzschnitzer und Bronzegießer auszubilden. Zutritt hat sie erst erlangt, seit der Bildhauer kaum noch etwas anderes tut als modellieren, seit er, zum Schaden seiner Kunst, alles Handwerkliche immer mehr den Hilfsarbeitern überläßt, bis hinab zum Bau der Hilfskonstruktion für das Tonmodell. Nun wird es der schwächeren Kraft der Frau möglich, sich zu betätigen. Freilich ist die Frau auch jetzt noch im wesentlichen auf Kleinplastik angewiesen. Milly Steger, die sich verwegen und robust an Großplastiken gewagt und handwerklich mit den Männern konkurriert hat, ist eine Ausnahme. Im allgemeinen erscheint die Plastik der Bildhauerin von der Architektur ganz gelöst; die Frau neigt noch mehr als der Mann dem Spezialistentum zu, schafft sich ein eigenes Gebiet und sucht im Engen ihre Erfolge.

Renée Sintenis ist unter diesen Spezialistinnen die anmutigste und klügste. Die Stärke und Bedeutung ihrer Arbeiten liegt in einer, wie man annehmen muß, intuitiv gewählten Beschränkung. Sie modelliert hauptsächlich Tiere und gießt sie in Bronze. Ihre Plastiken haben ganz kleines Format, es sind zierliche Dinge, die man in Vitrinen stellt oder die unter anderen Kunstgegenständen in den Häusern der Kunstfreunde auf Tisch und Schrank zu finden sind. Die Lieblingstiere der Künstlerin sind Pferde, vor allem Fohlen, sodann Rehe, Esel, Zicklein und anderes unschuldiges Hausgetier. Die Bronzen erinnern von fern an die Tier-



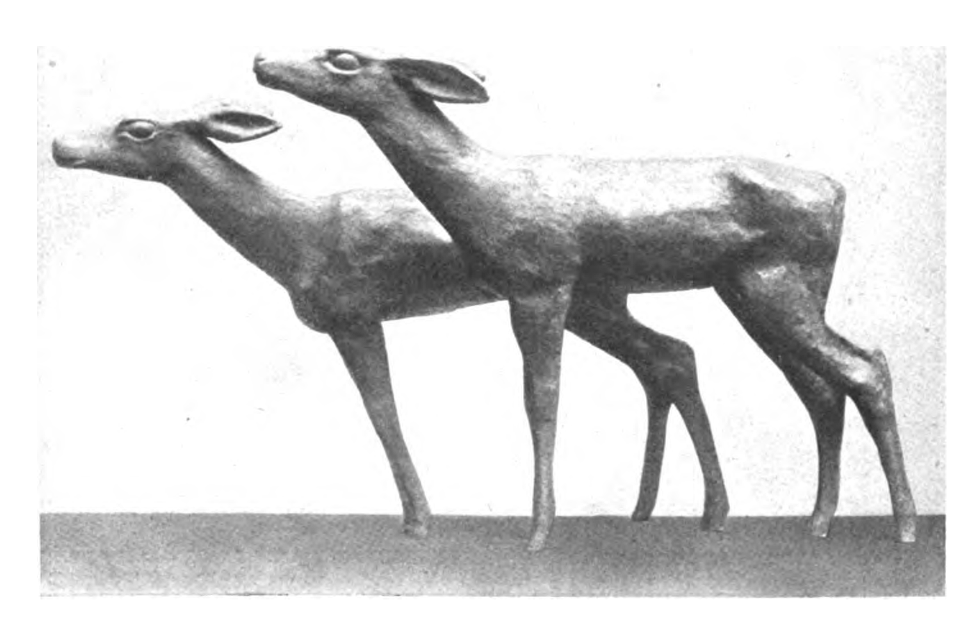
RENÉE SINTENIS, AUSSCHLAGENDES FOHLEN. BRONZE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

kleinplastik der Renaissance; sie sind voller Bewegung und Laune. Das Beste darin ist nicht die reine Form. Die Form ist gut, aber sie ist nicht in dem Sinne Hauptsache wie bei August Gaul. Das wesentliche in den Tieren der Renée Sintenis ist eine frauenhaft zarte und lebhafte Beobachtung, und zwar eine Beobachtung des Momentanen. Die Künstlerin interessiert sich für die Psyche des Tieres und stellt Ausbrüche des Mutwillens, des ängstlichen Äugens, der gebannten Aufmerksamkeit, des behaglichen Sichselbstbeschnupperns mit einem reizenden Naturgefühl und mit natürlicher Drolerie dar. Die kleinen Bronzen verraten, daß ein liebevolles Auge die Tiere mit herzlicher Freude angesehen hat, und daß ein glückliches Talent zu übertreiben und das Empfundene suggestiv auszudrücken versteht. Die Verhältnisse der Glieder sind mit einer ausdrucksvollen Willkür verschoben, so daß die Darstellung etwa die Mitte einnimmt zwischen einem Kinderspielzeug-

Expressionismus und wohlgeschultem Klassizismus. Die Fohlen haben sehr lange Beine und stehen grätschig da, wie kleine Komiker; doch ist eben dadurch das Fohlenhafte gut zum Ausdruck gekommen. Ein Vorzug ist, daß die Künstlerin nie ins Kunstgewerbliche gerät. Sie bleibt lieber primitiv, als daß sie ornamental wird. Ihr entschiedener Sinn für die Materie, für das Leben der Oberfläche, für das Rauhe, Glatte, Weiche und Harte, für das Animale und Unschuldige der Kreatur bewahrt sie vor dem Kunstgewerblichen.

In neuerer Zeit hat Renée Sintenis auch Bildnisse modelliert: ein Selbstbildnis, Porträts von Ringelnatz, Siemsen und anderen. Auch diese Köpfe haben ihre Qualitäten, besonders von dem Selbstbildnis ist viel Gutes zu sagen; doch greift die Künstlerin damit schon ein wenig über ihre Anlage hinaus. Ist es ihr doch auch versagt, die menschliche Vollfigur zu bilden, ohne ins Akademische zu geraten. In den Bildnissen ist ein geistvolles Verständnis; die Form läßt jedoch den unsentimentalen, herben Charme, sie läßt die instinktive Sicherheit vermissen. Die Köpfe sind malerischer als die Tiere modelliert, sie sind nicht so plastisch gesehen, es fehlt ein genügend starker Sinn für die Flächen. Jedes Bildnis ist ja ein Problem. Man kann einen Kopf nicht modellieren, kann ihn nicht „richtig" abschneiden und auf den Sockel stellen, ohne die halbe Kunstgeschichte — und sei es unbewußt — im Blut zu haben. Der Vorzug Renée Sintenis' ist aber, daß sie nur eben soviel Kunstgeschichte im Blut hat, um tun zu können, was ihr Spaß macht. Dieser Mangel an Ehrgeiz ist ihr Vorzug. Die Naivität des Arbeitens erhält ihren Tieren die Unschuld und gibt ihren anspruchslosen Arbeiten einen Zug des Kleinmeisterlichen.

Karl Scheffler.



RENÉE SINTENIS, REHGRUPPE. BRONZE

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



RENÉE SINTENIS, ESEL. BRONZE

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



MAX SLEVOGT, AUS EINER MAPPE „DON GIOVANNI". LITHOGRAPHIE
VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

SLEVOGTS DEKORATIONEN ZU MOZARTS DON GIOVANNI

VON

KARL SCHEFFLER

Als die Berliner Staatsoper vor zwei Jahren Mozarts Don Giovanni neu einstudierte und den Architekten Hans Poelzig gewann, neue Dekorationen dafür zu schaffen, ist über das Resultat in diesen Blättern berichtet worden (Jahrgang XXI, Seite 220 ff.). Damals wurde Slevogts Namen als der des ersten Anwärters genannt. Daß diese Behauptung gerechtfertigt war, hat Slevogt selbst nun bewiesen; er hat der Dresdener Staatsoper Dekorationen für den Don Giovanni gemalt und hat mit sicherem Instinkt, mit spielender Leichtigkeit die problemreiche Aufgabe gelöst, wie sie noch nie gelöst worden ist.

Problemreich ist die Aufgabe, weil die Oper Don Giovanni noch heute sehr verschieden beurteilt wird. Die einen sprechen von der Gestaltung eines tragischen Stoffes und rechnen die Oper den großen Musikdramen zu; andere wollen das Komische, das Burleske des Stoffes betont und die Aufführung danach abgestimmt wissen. Die einen sehen in Don Giovanni, in Leporello, in Donna Anna, Elvira und Don Ottavio dramatische Persönlichkeiten; die andern wollen unter den Kostümen Arlecchino, Pantalon, Scapin, Colombine, Pierrette und andere Gestalten der italienischen Komödie erkennen. Ein leidenschaftlicher Liebhaber Mozarts, der Kantphilosoph Hermann Cohen sagt in seiner „Ästhetik des reinen Gefühls", Mozarts Genie hätte den Unterschied zwischen der *opera seria* und der *opera buffa* aufgehoben



MAX SLEVOGT, ENTWURF ZUR BÜHNENDEKORATION DES DON GIOVANNI
FARBIGE ZEICHNUNG



MAX SLEVOGT, ENTWURF ZUR BÜHNENDEKORATION DES DON GIOVANNI
FARBIGE ZEICHNUNG

und beide Opernarten verschmolzen, er hätte an die Stelle des Komischen und neben das Erhabene den Humor gesetzt und so einen neuen Typus der Oper geschaffen. Erwägt man noch, daß Don Giovanni eine Figur ist wie Don Quixote oder Dr. Faust, daß seine Gestalt sich bedeutend zum Symbolischen erhebt und daß Leporello ihr gesellt ist, wie Sancho Pansa neben Don Quixote und Mephisto neben Faust agiert, bedenkt man endlich, daß es einen Standpunkt gibt, von dem das ganze Opernwesen fragwürdig erscheint, selbst wenn es in den Händen des Genies ist, ein Standpunkt, von dem aus die Verbindung von Musik und Wortdrama künstlich anmutet, so hat man wenigstens eine Vorstellung von den Problemen, die überwunden oder wenigstens umgangen werden müssen, wenn ein Maler sich daran wagt, für Mozarts Don Giovanni malerisch gestaltend eine Umwelt zu schaffen.

Überlegend wäre Slevogt darum kaum zu günstigen Resultaten gekommen. Was ihn in den Stand gesetzt hat, die Aufgabe im ersten Anlauf zu lösen und über alle Problematik wegzukommen, ist die Kraft seiner Intuition. Und der Umstand — aber das ist ein Teil der Intuition —, daß in ihm etwas ist, was ihn zu einer solchen Aufgabe vorherbestimmt. Nicht zufällig, nicht nur weil d'Andrade, der berühmteste aller Don Giovanni-Sänger, sein Freund war und weil er selbst am Klavier Mozart verehrt, hat Slevogt seine Don Giovanni-Bilder gemalt, hat er seine schönen Blätter zur Zauberflöte radiert, erscheinen überall im Werk des Malers und Zeichners die Gestalten Mozartscher Opern wie Gespielen seiner Phantasie. Ein Verwandtes ist vorhanden. Es äußert sich darin, daß dem Pinsel und dem Griffel Slevogts alles Erhabene heiter, alles Tragische leicht, alles Wirkliche schwebend unwirklich wird, daß in seinen melodiösen Phantasiespielen aber der Lebensernst verborgen ist und in seinem Humor die Tragik des Lebens, daß er von Natur ein Operntemperament ist, das wie von selbst die *opera seria* und die *opera buffa* in einer neuen Weise verschmilzt. Auch er erhebt die Erscheinungen des Lebenswillens in eine Sphäre, wo der Kampf nur noch Gleichnis ist, wo Don Giovanni und Leporello mit innerer Notwendigkeit zusammengehören, wo die Rhythmen des Menuetts mit dem Geisterschritt des steinernen Gastes in einem Takt zusammengehen, wo alle Menschengestalten wie bewegliche Marionetten einer autonomen Lebenskraft erscheinen, ähnlich wie in Mozarts herrlicher Oper alle Figuren von der Liebeskraft hin und her und durcheinander bewegt werden, Don Giovanni nicht weniger willenlos wie seine schönen Opfer.

Aus dieser Grundstimmung seines Wesens brauchte Slevogt nur zu empfinden, um gleich das Richtige zu finden. Er kam nach Dresden, besprach sich mit dem Intendanten, Kapellmeister und Regisseur, und zeichnete dann in einer halben Nacht, wie es so seine Art ist, gleich die grundlegenden Skizzen zu allen Dekorationen in einem großen Zug. Darum gehören sie alle so innig zusammen, darum sind sie wie verschiedene Strophen eines einzigen Gedichts.

Zum ersten fand Slevogt den rechten Stil. In einer Zeit, wo so überschwänglich viel vom Stil der Inszenierung die Rede ist, weil dieser Stil nicht mehr lebendig wachsen will. Der Regisseur ist heute der wichtigste Mann am Theater, er stilisiert die Bühne programmatisch. Auf der einen Seite gibt es die greifbar wirkliche Dekoration, den Himmel des Kuppelhorizonts, davor täuschend aufgebaute Häuser, plastische Baumstämme, Rasen, worin der Fuß des Schauspielers versinkt und natürlich rieselndes Wasser; auf der andern Seite gibt es Szenerien lang herabhängender Vorhänge und kahler einfarbiger Wände. Dort ist der Realismus in letzter Konsequenz, hier ist die reine kubistische Abstraktion. Das Theater kennt nur noch die Extreme, das Zuviel oder das Nichts, das Überdeutliche oder das Wesenlose, es bleibt der Einbildungskraft der Zuschauer nichts zu tun oder alles. Zu kurz kommt in jedem Fall die lebendige Illusion. An sie hat Slevogt sich gewandt. Es war eine Wohltat, in Dresden statt des Kuppelhorizonts mit hart ausgeschnittenen Gebäuden davor, einen gemalten Prospekt als Hintergrund zu sehen und, statt mit Wirklichkeitsimitation oder Abstraktion, mit einer melodisch beschwingten Malkunst zu tun zu haben, die dem Geiste der Musik antwortet. Es gibt einen wundervollen Aufsatz von Goethe: „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke", der hauptsächlich von der Theaterdekoration handelt. Man kann daraus in diesem Fall Nutzanwendungen ziehen. Slevogts Dekorationen wirken schon dadurch, daß sie grundsätzlich das Richtige tun, daß sie darauf ausgehen, das Kunst-

werk Mozarts auch von seiten der Malerei „mit sich selbst in Übereinstimmung“ zu bringen.

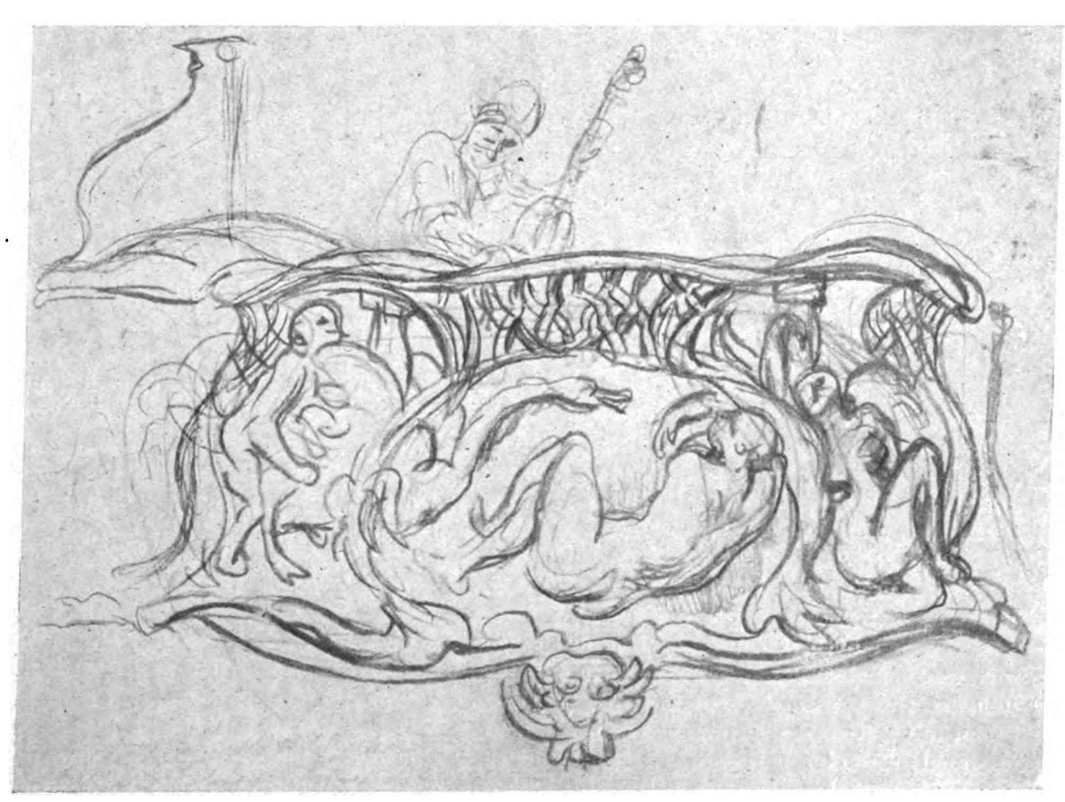
Die Durchführung entspricht der Absicht. Slevogts Dekorationen schließen sich älteren Traditionen an, doch tun sie es frei; sie sind neu und originell, doch drängt sich die Originalität nicht hervor; sie betonen das Spanische, aber sie tun es nur wie nebenbei und gar nicht kulturhistorisch; sie haben etwas vom Geist der Renaissance und des Rokoko, aber auch den Geist von heute und morgen; sie geben Wirklichkeit und zugleich Unwirklichkeit, sie beschäftigen das Auge geistreich, ohne es zu okkupieren, sie grenzen jedes Lokal nachdrücklich ab, und sind doch alle aus demselben Geiste der Musik geboren. Jedes Bühnenbild ist ein schönes Ganzes, aus drei oder vier Haupttönen nur gestaltet, aber darum um so eindrucksvoller. Besonders gut fügen sich die Kostüme ein. Ihre einfachen Farben sind von vornherein für die Gesamtwirkung mitberechnet. Die Farben der Hintergründe kehren in den Kostümen als balancierende Akzente plastisch vor den flächigen Hintergründen wieder. Und es entstehen aus dem Gesamtbild, durch die Verschiebungen im lebendigen Spiel, immer neue Bilder. Um so mehr als das Licht geistreich mitspielt. Slevogt hat sich nicht begnügt, die Entwürfe zu liefern und der Ausführung die letzte Vollendung zu geben, er hat viele Beleuchtungsproben gemacht und das Licht in seine künstlerische Rechnung einbezogen. Man spürt dem Spiel des Lichts an, daß es persönlich gemischt, daß es künstlerisch ausgenutzt ist. Weder die Malerei noch das Licht ziehen die Aufmerksamkeit aber ungebührlich zu sich hin; im Gegenteil, sie wirken auf die Handlung und auf die Musik konzentrierend. Die Dekorationen wirken weder laut noch sensationell, sie sind leicht und in all ihrem festlichen Glanz diskret; es ist als hätte sich der Geist der Musik eine romantische Umwelt gedichtet, als sei das Akustische optisch geworden. Der sieghafte Jubel der Musik selbst in der Klage und im Schrecken ist auch in der Malerei; wie die Dichtung so scheinen auch die Dekorationen zu sagen: es ist nicht so schlimm, es ist alles nur heiteres Gleichnis.

Die erste nächtliche Szenerie, die Don Giovanni und Donna Anna auf der Treppe zeigt, im ungewissen Doppellicht des Mondes und einiger Kerzen, prägt sich ein wie ein romantisches Bild, das Leben gewonnen hat. Es erinnert an jenen Slevogt, der mit Delacroix zusammenhängt. Gleich hier begibt sich, was in der Folge anhält: der Zuschauer vergißt alles, was er in früheren Aufführungen des Don Giovanni gesehen hat; was er vor Augen hat, zwingt ihn in die Vorstellung des Künstlers und er fühlt: so muß es sein. Das bleibt auch so vor der besonders gefährlichen Szenerie des zweiten Auftritts, die so vielen verschiedenen Bedürfnissen dienen soll. Es bleibt diese weite, farbig-sonnige Landschaft jenseits einer hohen Mauer und zum Schloß führender Terrassen fest im Gedächtnis, was man von Theaterlandschaften sonst gewiß nicht sagen kann. Ein Glanzstück ist der reiche, aber nicht übertrieben reiche Festsaal mit prachtvoll barocker Treppenanlage, Emporen für die Musiker und üppigem Skulpturenschmuck, dessen Mittelpunkt ein Relief, Leda mit dem Schwan, bildet. Die Treppen sorgen dafür, daß die Masse der Gäste, wie sie in Bewegung bleibt, beständig neue und schöne Bilder gibt, daß im Bild immer neue Bilder entstehen. Die Friedhofsszenerie mit dem überlebensgroßen Reiterbildnis des Komturs, eine auf drei Töne gebrachte Mondscheinlandschaft von unendlich weich-kräftigem malerischen Reiz, macht nicht weniger Eindruck wie jener berühmte Schinkelsche Prospekt zur Zauberflöte, auf dem die große Sphinx im Nil dargestellt ist. Diese Lösung wird nicht leicht überboten werden können. Glänzend gelöst, bis auf ein paar Kleinigkeiten, ist endlich auch die komplizierte Schlußszenerie, die Stätte des Nachtmahls, des Untergangs Don Giovannis und des Schlußsextetts. Nichts kann heiterer und befreiender, opernhafter und doch weniger theatralisch im schlechten Sinne sein, als der Wechsel des Lichts, wenn nach der Vernichtung des Helden plötzlich helle Sonne durch die hoch angebrachten Fenster fällt, wenn sie den Fleck leer zeigt, wo Don Giovanni hingestürzt war und den Raum mit einem neuen Tag erfüllt. Dieses ist einer von jenen Lichteffekten, die künstlerisch gedacht sind, die unmittelbar wirken und zugleich gleichnishaft sind.

Bei der Premiere in Dresden war die Arbeitsweise Slevogts gut zu verfolgen, weil zugleich in der Galerie Arnold die Aquarellentwürfe zu den Dekorationen und Kostümen und eine Anzahl lithographierter Blätter, die in einer Mappe vereinigt sind, ausgestellt waren. Die Ausführung der Modelle und Dekorationen hat, wenn man von dem

absieht, was Slevogt in den letzten Tagen selbst gemalt hat, im wesentlichen in der Hand seines Meisterschülers Karl Dannemann gelegen. Die plastischen Arbeiten hat der Dresdener Bildhauer Kreß modelliert. Beide haben vortreffliches geleistet. Dannemann vor allem hat sich in die Absichten seines Lehrers vollkommen eingefühlt. Dadurch ist es möglich geworden, von den Dekorationen das gleichgültig Handwerksmäßige fernzuhalten und ihnen das Persönliche, sogar das Persönliche der Handschrift zu wahren. Man glaubt eine Reihe von Aquarellen Slevogts zu sehen, die im Rampenlicht Leben gewinnen. Es scheint, als ob Karl Dannemann eine besonders glückliche Hand und eine angeborene Begabung für die Theaterdekoration hat. Es wäre ein Glück, wenn es sich erweist, daß es so ist, wenn hier ein neuer Bühnenmaler heranwüchse, der sich ganz oder doch zum großen Teil dem Theater widmete, nicht nur nebenbei wie Slevogt und Walser, und der — wenn ihm Gelegenheit gegeben würde — daranginge, die programmatischen Inszenierungskünste, die tote Stilisiererei zu überwinden und die Bühnendekoration der lebendigen Illusion zurückzugeben.

Ein Kompromiß ist jede Bühnendekoration. Zu viele Köpfe und Hände sind daran beteiligt, als daß es anders sein könnte. Auch in Dresden war manches Kompromiß. Die musikalische Auffassung deckte sich nicht durchaus mit der des Malers. Es gab Mißverständnisse, wie es die Kritiken hinterher bewiesen haben, Mißverständnisse, die zum größten Teil darauf zurückzuführen sind, daß wir kaum noch einen Kunstschriftsteller haben, der das Ganze einer Oper: Musik, Dichtung, Gesang, Inszenierung, Dekorationen und Orchesterspiel intuitiv als ein Ganzes auch zu beurteilen wagt. Mit Arbeitsteilung ist bei der Beurteilung einer Aufführung, wie die Don Giovanni-Premiere in Dresden, nichts getan. Das Publikum ist darin naiver. Es hält und hielt sich in Dresden für kompetent, das Ganze zu beurteilen; es dankte nicht nur dem Kapellmeister, dem Intendanten und den Sängern mit starkem Beifall, sondern auch Slevogt und seinen Helfern. Es hatte Recht. Denn Slevogts Dekorationen werden in einer stillen, aber unwiderstehlichen Art Schule machen. Sie werden vielleicht sogar den musikalischen Stil zukünftiger Don Giovanni-Aufführungen mitbestimmen.



MAX SLEVOGT, ENTWURF ZUR BÜHNENDEKORATION DES DON GIOVANNI
DETAIL ZUM FESTSAAL



RENÉE SINTENIS, BILDNISBÜSTE JOACHIM RINGELNATZ. STUKKO

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Goltz veranstaltete in jüngster Zeit eine ebenso gelungene Schau des graphischen Werkes von Barlach wie eine der Schwarzweißarbeiten Kokoschkas. Während man vor den Blättern Barlachs aufs neue die Empfindung gewann, daß hier eine starke Persönlichkeit einen geschlossenen Stil gefunden hat, der innerlich wenn auch nicht sehr reich ist, aber doch stets einige volle Akkorde anschlägt, deren man nicht müde wird, so konnte man der Arbeiten Kokoschkas nicht restlos froh werden. Ich bin so ketzerisch, die Begeisterung für diesen Künstler etwas übertrieben zu finden. Irgendwo scheint mir hier nicht nur etwas Krankhaftes, sondern etwas, sagen wir, Stilunsauberes zu stecken. Auf die Dauer wirken die großen Blätter doch etwas leer, ja zuweilen manieriert. Wenn man schon zu diesem Ausmaß greift und nicht nur dekorativ wirken will, so muß eine andere Größe, eine höhere Menschlichkeit den Beschauer packen und rühren. Dürer, Rembrandt und Goya, ja auch Munch sind mit kleinerem Format ausgekommen und haben immerhin eine noch monumentalere Sprache geredet als Kokoschka.

Die Frühjahrsausstellung der alten Sezession in der Galerie Paulus, nach altem Brauch Schwarzweißkunst bietend, war gewiß wacker. Aber man sah bestenfalls Dinge, die schon vor zehn Jahren anderswo auch schon gezeigt worden sind. Doch wäre das nicht weiter schlimm, wenn nur die Sezessionsmitglieder von 1924 diese Dinge besser zu sagen wüßten.

Die Graphische Sammlung vermittelte in dankenswerter Weise einen Überblick über das bisherige Wirken der noch verhältnismäßig jungen, vor allem das Aquarell pflegenden Dora Brandenburg-Polster. Ein munteres, natürlich temperamentvolles Talent, im Aquarell und in Zeichnung und



RENÉE SINTENIS, KNABENKOPF. STUKKO

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Radierung gleich gewandt, leicht romantisch-rokokohaft angehaucht. Die Gefahr des Gefälligwerdens liegt bei aller angenehmen weiblichen Grazie zuweilen etwas nahe. Die Arbeit geht der Künstlerin gar zu leicht von der Hand, man möchte ihr für die Zukunft größere Vertiefung wünschen.

A. L. M.

PARIS

Anfang Mai wurde in Paris die Japan-Sammlung des ehemaligen Redakteurs der Gazette der Beaux-arts, Louis Goure, versteigert. Goure, der mehrere der meistgelesenen großen Werke über bildende Kunst (L'art gothique, Les musées de France) geschrieben hat, die auch in Deutschland bekannt waren, besaß eine große Sammlung ostasiatischer Kunst. Er hatte dieser Kunst schon in den 1870er Jahren in Paris Eingang verschafft und ist durch sein Buch L'art japonais einer der einflußreichsten Propagatoren derselben geworden. Die Sammlung umfaßte alle Zweige japanischer Kunst wie Lacke, Bronzen, Bilder, Holzschnitte.

CHEMNITZ

In der Kunsthandlung Gerstenberger ist eine mit viel Umsicht und Sorgfalt eingerichtete Ausstellung „Romantik und Biedermeier in der deutschen Malerei" eröffnet worden. Eine stattliche Anzahl von Gemälden, Aquarellen und Handzeichnungen, teils aus Museums- und Privatbesitz, sichert der Ausstellung eine Bedeutung weit über die lokale Begrenzung hinaus. Die ganze Epoche der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist in Meisterwerken repräsentiert. Unter den Gemälden fällt ein großes Seestück von C. C. Dahl, eine Felsenschlucht von C. D. Friedrich und ein Familienbild von G. P. Schmitt auf. Außerdem sind alle derzeitigen Maler von Rang vertreten. Äußerst wertvoll ist die Sammlung der Aquarelle und Handzeichnungen, darunter welche von Bendemann, Blechen, Cornelius, Fohr, Friedrich, Führich, Genelli, Hosemann, Kersting, den beiden Kobell, Oldach, Rayski, Runge, Spitzweg, Wasmann, Menzel und anderen. Der Katalog enthält 281 Nummern.

M.

NEUE BÜCHER

Willy Wolfradt: Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Berlin, Mauritius-Verlag, 1924.

Will man diesem Buche gerecht werden, so wird man gut tun, es nicht zu ernst zu nehmen, in ihm nichts anderes zu sehen als die freundliche journalistische Vorbereitung auf die noch nicht geschriebene, aber begehrlich erwartete Geschichte und Deutung von Friedrichs Leben und Kunst, als eine poetisierende, ästhetisierende, philosophierende Paraphrase des gemalten Werks, in ihrer ausschweifenden Wortseligkeit nicht immer angenehm und Friedrichs karger Größe selten gemäß, aber mit ihrer lebhaften Einfühlungskraft in das eigentümliche Wesen Friedrichscher Stimmungslandschaft immerhin ein Beweis für die endlich nach hundertjähriger Wartezeit breit einsetzende Schätzung dieser „Erdlebenbildkunst" deutschester Prägung. Man könnte es bei solcher Einordnung bewenden lassen, wenn nicht der Verfasser selbst mit dem Anspruch aufträte, „Friedrichs Wesen seinem vollen Umfange, seiner Tiefe nach zu ermessen und zum ersten Male das Bild seiner Kunst zu zeichnen, wie es sich in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang fügt". Das fordert kritischere Wertung heraus.

Mag man noch so überzeugt diesen Buchtypus gelten lassen, der nicht Forschung, sondern Einfühlung, nicht Historie und Stilkritik, sondern „Wesensbestimmung" zu geben sich bemüht — unmöglich wird man zugeben können, daß diese Art der Kunstschriftstellerei der im eigentlichen Sinne forschenden voraufgehen dürfe. Vom „insgesamten Wesen" kann fruchtbar erst dann gesprochen werden, wenn der volle Umfang des Lebenswerks abgesteckt und entwicklungsgeschichtlich geordnet, die Persönlichkeit nach Herkunft, Charakter und künstlerischer Ausbildung geklärt, zeitgeschichtliche Bedingtheit und Wechselwirkung von Individualität und geistiger Umwelt festgestellt, Einfluß und Nachleben des Genius sorgfältig erforscht worden ist. Erst wenn diese Ergebnisse vorliegen, darf die Ausdeutung einsetzen, nicht aber darf diese vorweggenommen werden und sich anmaßen, „der endgültigen Forschung ein inneres Recht zu geben". Das heißt die Dinge auf den Kopf stellen.

Offenbar hat auch der Verfasser selbst den Drang nach Fixierung gewisser grundlegender Tatsachen gespürt und sie seiner Wesensschau in Einleitung, Schlußkapitel und einigen gut gearbeiteten Anmerkungen anzuhängen versucht. Dadurch aber wird die Dürftigkeit der Ausbeute besonders ärgerlich fühlbar. W.s Friedrich-Biographie ist die allererste und dafür rein äußerlich schon auffallend kurz. Wenn sich aber dennoch im engen Rahmen Raum genug findet, über den „Zusammenhang des Hyperbelschemas und der Schrägung" oder „Die Verschiebung des erotischen Maximums von der Sexualität auf das Naturerlebnis" zu spintisieren, so hat man auch das Recht auf gewisse ausreichende positive Auskünfte. Es genügt dann nicht als einzige Aussage über den Vater des Künstlers, daß er ein „einfacher Mann" war, und es befriedigt nicht als Aufschluß über die künstlerische Ausbildung, daß der Name des Greifswalder Zeichenlehrers genannt und an entfernter anderer Stelle die dänische Malerei mit sehr oberflächlichen Sätzen abgetan wird, die bei vierjährigem Studienaufenthalt in Kopenhagen für Friedrich kaum völlig bedeutungslos geblieben sein wird. Es wäre ferner gewiß unumgänglich, von Friedrichs Bildnisarbeiten mehr zu erwähnen, als einzig die Selbstbildniszeichnung der National-Galerie. (Wie denkt W. über die neu aufgetauchten problematischen Familienbildnisse?) Nichts erfahren wir über die kunstgewerblichen Ent-



würfe (trotz einiger Abbildungen), nichts über die Holzschnitte und den sehr bezeichnenden geistigen Austausch mit dem Tischler-Bruder in Greifswald. Der auf dem Schutzumschlag abgebildete Holzschnitt ist kein Selbstbildnis. Friedrich schreibt an den Bruder, daß er für figürliche Darstellungen Dresdener Kollegen bemüht habe, um Vorzeichnungen für den Holzschnitt zu bekommen. Kennt W. die Zeichnung zu diesem angeblichen Selbstbildnis in der Hamburger Kunsthalle? Sie ist gewiß nicht von Friedrichs Hand. Neue Quellen, obgleich in diesem Falle besonders leicht erschließbar, sind anscheinend überhaupt nicht zu benutzen versucht, alle im eigentlichen Sinne kunstwissenschaftlichen Probleme nur soweit angedeutet, als bereits Ansätze zu Lösungen vorlagen. Die grundlegend wichtige und noch ganz ungelöste Datierungsfrage wird nur in einem Einzelfall fruchtbar erörtert, im übrigen mit einer flüchtigen allgemeinen Wendung und einer referierenden Anmerkung erledigt. Sollte es endlich nicht gerade die Lösung der selbstgestellten Aufgabe einer „Wesensbestimmung" gefährden, wenn auf eine Abgrenzung gegen den Weggenossen Carus ausdrücklich verzichtet wird? (Wie denkt W. über das in dieser Beziehung besonders interessante Waldbild des Erfurter Museums?) Gewiß mag es bei einem ersten Versuch nicht auf Vollständigkeit des Oeuvres ankommen, aber gerade die rätselvollen Grenzfälle sind wichtig, und eine so ausgesprochene Vedutenmalerei wie die als Nr. 35 abgebildete Ansicht der Albrechtsburg bei Meißen (wo befindet sich das Bild?) bedarf zum mindesten einer stilkritischen Begründung, soll sie als Werk Friedrichs einleuchtend gemacht werden. Ich will indessen die Liste der Beanstandungen nicht fortsetzen, da sich der Haupteinwand nicht gegen Einzelfälle richtet, sondern gegen die unzulängliche Methode.

Zweifellos eine Stärke des Buches liegt in der umfassenden Benutzung zeitgenössischer literarischer Belege. Ältere Landschaftstheoretiker, dann die Mitlebenden Tieck, Schelling, Runge, Carus u. a. (weniger glücklich Goethes Lyrik) werden herangezogen zur Interpretation und Eingrenzung der spezifischen Stimmungswerte Friedrichscher Landschaftskunst, so daß an diesem Punkte die Darstellung einen wertvollen Beitrag liefert zum Naturgefühl der Romantik überhaupt. Hier finden sich auch einige gute eigene Definitionen des Verfassers. Wenn er die viel getadelte Monotonie Friedrichscher Bildgestaltung deutet als „eine Schweigsamkeit zugunsten des Weltgeistes", so ist das prägnant und aufschlußreich. Wenn nur nicht die endlosen Wiederholungen wären („die Gegend wächst in die Maße tellurischen Antlitzes") — man weiß oft nicht mehr, in welchem Kapitel man eigentlich dahintreibt! Und man stößt nicht gern auf „das Getümmel entbundener Weltmusik", auf „gebethaft steile Gesinnung", auf „Fingerspitzenlogik der räumlichen Abfolge" oder gar auf „beschwichtigendes, die regen Süchte einsargendes Grau". Wenn besonders nachdrücklich auf solche peinlichen Wendungen hingewiesen wird, so geschieht das deswegen, weil die ganze Darstellung bewußt mit der Wirkung gefallsüchtiger Wortmusik rechnet und ich auch darin einen grundsätzlichen Einwand gegen die Arbeitsmethode erblicke. Es mehren sich die Bücher, die, durchaus nicht geistlos, aber im Grunde ohne Substanz, fast einzig leben von einer Art gewitzter Formelfertigkeit, die selbst kahlen Gedankengängen einen trügerischen geistigen Hochglanz zu leihen versteht. Wolfradts Friedrich-Buch ist dafür ein Musterbeispiel. Es ist schade um die vielen Ansätze zu wissenschaftlicher Vertiefung — die Arbeit ist hervorgewachsen aus einer Doktor-Dissertation —, die in literatenhafter Überwucherung ersticken.

Die Publikation ist vortrefflich ausgestattet. Die Abbildungen durchzublättern ist eine wahre Freude.

Carl Georg Heise.

Wilhelm Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei. Insel-Verlag in Leipzig.

Das Thema dieses Buches ist mehr als geistreich, es birgt einen tiefen Sinn: einen Sinn, dem unsere Zeit die besondere Bedeutung gibt. Denn es faßt jenen schicksalhaften Moment, da das Bild aus seiner urtümlichen räumlichen Gebundenheit sich zu lösen beginnt, da es auf den Weg einer Entwicklung in sich selber gesetzt wird, dessen letzte Kurve wir heute zurückgelegt. Wie aber kraft der geheimen Symmetrie allen organischen Geschehens Anfang und Ende einander verwandt sind: so macht diese spürerische, tiefdringende Darlegung des keimhaften Beginns der modernen Malerei — denn um diese handelt es sich zuletzt — uns, die wir ihren Ablauf erleben, mittelbar manches Wesentliche bewußt. Nicht nur die innere Notwendigkeit dieses Endes wird uns eindringlich, sondern auch der Blick wieder frei dafür, daß die eigentlich darstellende, die Bildkunst als die weibliche, empfangende aus dem Grunde erst wieder erwachsen kann, den die männliche, die urschöpferische zu bereiten hat: die Kunst, die den Bau schafft und das Gerät. Die Art der Behandlung des bedeutungsvollen Themas aber spricht so recht von der Betrachtung ins Große, die heute wieder wach zu werden beginnt und zu deren gezählten Erweckern gerade Worringer gehört. Es ist keine Zeile in diesem schönen Buche, die seine Kraft des Zusammensehens verleugnet, seine Fähigkeit durch die subtilste Einzelforschung hindurch die großen geistesgeschichtlichen Hintergründe und deren mannigfache Verkettung spürbar zu machen: jene Resonanz, die wie dem konkreten Werk die besondere Farbe, so dem konkreten Urteil den tieferen Sinn gibt. Es kann nicht das Ziel sein einer knappen Besprechung, den Inhalt des Buches kurz darzulegen: zumal die substantielle Dichte dieses Inhalts in einem raren und wohltuenden Kontrast steht zu seinem bescheidenen Umfang. Noch auch kann es ihr Ziel sein, einige der grundsätzlichen Thesen und einzelnen Befunde herauszugreifen und sich kritisch mit ihnen auseinanderzusetzen: obwohl hinsichts der ersteren die gewagte Gleichung Griechisch-Gotisch ebenso dazu herausfordert als der Begriff des Soziologischen, der eher ein Geheimnis zu decken als es zu erklären scheint. Ziel dieser Besprechung sei allein, mit allem Nachdruck auf dies ungemein gedankenvolle und glänzend geschriebene Buch zu verweisen, dem auch im Werke Worringers eine Sonderstellung gebührt. Denn er vollbringt es darin auf eine vorbildmäßige Art — paradox gesagt —, objektive und subjektive Betrachtung ineinander zu binden, eigentümliche überspannende Gedanken in naher, sachlich gefesselter Analyse sinnfällig zu machen.

Emil Preetorius.

Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts. Kurt Wolff, Verlag, München.

Was diesem noblen Buche seine auszeichnende Besonderheit gibt, das ist das eminent künstlerische Gefühl des Autors. Aus seinen einleitenden und die Bilder begleitenden Worten wie aus der Wahl und Reihung der Tafeln spricht eine Nähe zum Werk, ein kennerisches Erfassen seines Wesens, wie sie mitunter wohl dem eigen sind, der Kunst hervorbringen, gar selten aber auch dem, der über sie denken kann. Dies empfindliche, dies Fingerspitzenauge aber macht jedes Wort biegsam und lebendig, jeden Gedanken sinnenhaft-anschaulich und läßt wie noch so widersprechbare so stets doch überraschende, durchschlagende und ungemein anregende Blickpunkte entstehen. Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts wird als der Bogen von der Architektur zur Malerei genommen, als die Mischung von Hütten- und Altarkunst „zwischen zwei Kräften gerieben und gewiegt" und als der bedeutendste deutsche Ausdruck bildnerischer Art schlechthin. Aber als das legitime Erbe dieser altdeutschen Plastik wie der ganzen altdeutschen Kunst wird nicht die neudeutsche bildende, sondern die Kunst der Dichtung und Musik angesehen. Und dieser letztlich zwar schwer haltbare, dennoch aber tiefsinnige Leitgedanke, mit dem das Buch anhebt und ausklingt, gibt ihm die eigentümliche Färbung. Mit spürerischer Schärfe wird die geheime, die künftige Musik in aller deutschen Kunst aufgedeckt als die latente Kraft, die das Gebilde von innen her bewegte, die dann es zerbrach, um unendliches völlig zu zerlösen und flüssig zu machen. Die Wandlung vom Raumhaften zum Zeithaften, vom Statischen zum Dynamischen, dieser schicksalsmäßige Weg der ganzen abendländischen Kunst: er ist dem unruhvollen Antlitz der deutschen am frühesten und deutlichsten aufgeprägt. Es werden die beiden wesentlichen Faktoren aller deutschen Bildnerei, die in wechselvollem, feindlichem Spiel gegeneinanderstehen, in glücklichen Fällen aber sich emportreiben zu zauberischer Wirkung gekennzeichnet als die Kraft der Vergegenwärtigung, der intimen Beobachtung und die Kraft abstrakter Linienphantasie: Masse und Linie, Ertast- und Ersehbares, Nähe und Entrückung. Und es fällt bei der lebendigen Charakterisierung der Maruskatänzer am Münchener Rathaus die schöne Bemerkung: daß, wer Form jenseits des Gegenständlichen zu begreifen vermöge, den Geist altgermanischer Linienphantasie wiedererkennen dürfe, die hier nur die Erscheinungswelt auf den Rücken ihrer Wogenkämme genommen habe. Es wird die Entwicklung der Plastik im fünfzehnten Jahrhundert als eine spiralenhafte aufgezeigt, die Bahn aller geistigen Entwicklung, die stets zu einem früheren Stand zurückzukehren scheint, mit solcher Rückkehr stets aber in der Luft eines gewandelten Lebensgefühls, einer neuen inneren Bedingtheit steht. Und es wird endlich diese Entwicklung an den fast hundert wundervollen Bildbeispielen mit knappen, gefüllten Worten eindringlich gemacht, wobei die einzelne stilistische Analyse die grundsätzliche, groß gefaßte Betrachtung in geistvoller Facettierung spiegelt. Aus dem Buche, dessen Inhalt seiner glänzenden Ausstattung einmal ganz würdig ist, atmet ein lebensvoller Mensch, der sehen und hören kann mit seinem Herzen, und das Werk ragt wie ein schön gewachsener Baum aus dem Gestrüpp hurtiger, aufgeblusteter, hirnmäßiger Kunstschreiberei, das heute uns zu ersticken droht. Emil Preetorius.

Valerian von Loga: Die Malerei in Spanien vom 14. bis 18. Jahrhundert. Aus seinem Nachlaß herausgegeben mit 212 Abbildungen. Berlin 1923, G. Grote.

Die Vorzüge und Nachteile dieses Buches liegen in der Art beschlossen, wie der Autor seine unverkennbare Absicht, einen revidierten und erweiterten „Parnaso Español" zu schaffen, in die Tat umgesetzt hat. Der Titel „Die Malerei in Spanien" scheint mir nicht zutreffend. Es ist hier keineswegs versucht, eine Entwicklungsgeschichte der Malerei in der Zeit von 1300—1800 zu geben, es sind auch nicht die wesentlichen Faktoren, die Sonderheiten der spanischen Malerei aufgezeichnet, es ist vielmehr in erster Linie eine Künstlergeschichte mit möglichst ausführlicher Wiedergabe der alten Biographien von Palomino und den Mitteilungen von Cean Bermudez. Es sind aber nicht nur die einzelnen Schulen wenig ausreichend charakterisiert, sondern man vermißt plastische Anschaulichkeit auch bei den Hauptmeistern, bei Greco, Velazquez, Murillo, ja selbst bei Goya. Es fehlen die kräftigen Akzente, und ich kann es kaum glauben, daß Loga sein Manuskript wirklich als abgeschlossen betrachtet hat.

Daß das Buch in vielen Einzelheiten schon bei Erscheinen veraltet ist, weil seit dem Tod seines Verfassers zahlreiche Forschungsergebnisse die spanische Künstlergeschichte weiter geklärt und berichtigt haben, sei hier nicht so sehr betont wie der Umstand, daß der Autor da, wo er zu eigenen Resultaten vorzudringen versuchte, vielfach fehlgegangen ist.

Der nur als „Einleitung" gedachte Abschnitt über die Malerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts enthält eine Reihe von Irrtümern, deren wichtigste hier kurz berichtigt seien. Der S. Blas, Abb. 19, ist gewiß nicht nur kein eigenhändiger Jacomart, sondern allem Anschein nach aragonesisch. Die S. 28 zitierten kastilischen Bilder in Valladolid haben mit Jacomart nicht das mindeste zu tun. Ohne jeden Beweis ist der Martinsaltar im Museum zu Barcelona, Abb. 23, dem A. de Lluye zugeschrieben, der Tanz der Salome, Abb. 28, als katalonisch bezeichnet, ist eine typische kastilische Arbeit.* Jacopo da Valenza, nicht Valencia, ist Oberitaliener und kein Spanier. Während die Persönlichkeit des Bartolome Vermejo nicht in ihrem vollen Umfang erfaßt ist, wird Pedro de Córdoba zu viel Ehre angetan. Die ihm und seinem Kreis zugeschriebenen Werke, die aus kastilischen Kirchen stammen, sind von kastilischen Künstlern, die Gallegos nahestehen, gemalt, das Bild in der Dresdner Galerie, Abb. 39, ist eine Arbeit des Alejo Fernandez. Völlig aus der Luft gegriffen ist die Behauptung, daß Gallegos und Berruguete Ateliergenossen waren. Der Hochaltar in S. Nicolas in Burgos (S. 62) stammt nicht von Gil de Siloe, sondern ist dokumentarisch als Frühwerk des Francisco de Colonia gesichert. Der Retablo de los Reyes in Covarrubias ist eine rein niederländische Arbeit.

In den folgenden Abschnitten sei bemerkt, daß die Verkündung in der Petersburger Eremitage, die Juan de Villoldo zugeschrieben wird, unmöglich ein Werk dieses gegen 1560

* Der auf Abb. 25 als hl. Augustin angegebene Heilige der Berliner Tafel ist in Wahrheit der hl. Ludwig von Frankreich, was schon das Lilienmuster der Capa verrät.



verstorbenen Künstlers sein kann, sondern frühestens zu Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts entstanden ist (wahrscheinlich von Sanchez Cotán). Nicht völlig glaubhaft ist die Zuweisung des Johannes des Täufers im Basler Museum, Abb. 90, an Bartolomé Gonzalez. Roelas entstammt sicher keiner niederländischen Familie. Schon im vierzehnten Jahrhundert war ein Roelas Bischof von Burgos. Nicht haltbar sind die Zuschreibungen des Knabenporträts der Sammlung Cook und des männlichen Porträts in Grenoble an den jüngeren Herrera; das erstgenannte ist von Antonio del Castillo, das zweite jedenfalls eine kastilische Arbeit. Die „Hagar", Abb. 112, als fraglicher Ribera bezeichnet, ist sicher eine italienische Schöpfung.

Der Abschnitt über Greco wird nicht nur den Bewunderern dieses Künstlers eine schlimme Enttäuschung bereiten. Die Bemerkungen über die Datierung und Benennung der Darstellungen des „hl. Hieronymus als Kardinal" waren schon zu den Zeiten, da Loga dieses Kapitel schrieb, veraltet. Das Bildnis des Pompeo Leoni als Selbstporträt des Bildhauers zu bezeichnen und das Porträt eines Malers im Sevillaner Museum als Grecos eignes Konterfei aus seiner ersten Toledaner Zeit wird wohl allgemeinen Widerspruch erwecken. Das Schweißtuch der Veronika, jetzt in der Sammlung Kocherthaler, hat nie den Hochaltar von So. Domingo geschmückt. Die Bemerkungen über die spätere Entstehung der Seitenaltäre in So. Domingo sind durch nichts begründet. Die Wissenschaftlichkeit dieses Kapitels wird durch die Behauptung Logas illustriert, „auch Honthorsts Nachtstücke mit Kerzenbeleuchtung mögen ihn (Greco) angeregt haben". Dies kann aber erst nach Grecos Tod erfolgt sein, da vorher Honthorst erst 1590 geboren wurde und seine charakteristischen Arbeiten erst einige Jahre nach Grecos Ableben einsetzen! Aber der Logaschen Beobachtung entspricht durchaus die weitere Bemerkung, es sei unmöglich, bei den „unzähligen" Wiederholungen von Grecos Werken die Schülerarbeiten von denen des Meisters zu scheiden. Es fehlt auch nicht in diesem „monumentalen" Buch die törichte Phrase über den „durch eine geschickte Presse hochgeschraubten Kunsthandel", der sich Grecos bemächtigt habe. Im einzelnen ließen sich gerade in diesem Abschnitt noch eine Reihe von Unrichtigkeiten feststellen, so S. 232 über das Fragment beim Vizconde de Roda, das zu der späten Loga unbekannt gebliebenen Verkündigung gehört, S. 234 über die Taufe Christi im Hospital de Afuera, die wie dokumentarisch festgestellt ist, das von Greco unvollendete Bild ist, das der Sohn fertigstellen sollte.

Mit besonderer Wärme ist der Abschnitt über Zurbaran geschrieben, wie ja Loga überhaupt allem Religiösen tiefes, echtes Gefühl entgegen bringt. Dagegen ist das Kapitel Velazquez wenig befriedigend, da der Autor hier die Verwirrung noch steigert, die er bereits bei seiner revidierten Ausgabe des Genselschen Velazquezbandes der Klassiker der Kunst angerichtet hat. Abgesehen von irrigen Datierungen werden nicht nur offenkundige Schulbilder als Originale ausgegeben (so das von mir längst als Carreño bestimmte Porträt der Infantin Margarete im Wiener Hofmuseum, dessen Urbild, lange Zeit verschollen, unlängst glücklich in der Hofburg wieder aufgefunden wurde), sondern auch das Gesamtbild der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters ist seltsam verzerrt. Unverständlich vor allem ist die Behauptung, daß Velazquez in seiner Spätzeit fast monochrom wurde. Wie kann man die Meninas und Hilanderas als Beispiele für eine solch absurde These anführen! Das Porträt des Grafen von Benavente hat mit Greco garnichts zu tun. Ich bin nicht der erste, der bemerkt hat, daß das Bild in enger Beziehung zu Tizians Bildnis Philipps II. im Harnisch steht. Das Parejaporträt der Sammlung Huntington (S. 304, Anm. 1) ist nicht das Original, sondern die Kopie des bei Lord Radnor befindlichen Meisterwerks. Rein spielerische Kombinationen sind die diversen Attributionen an Pareja. Die Würdigung Mazos bringt keinerlei neue Aufklärung. Das abgebildete Gruppenporträt der Sammlung Horne hat schwerlich etwas mit Mazo zu tun. Die Apotheose der hl. Rosa im Museum von Budapest ist längst als Werk des José Antolincz erkannt, das mit Villacis gar nichts zu tun hat. Ebenso haltlos ist die Zuschreibung der Spielmannschen Hirtenanbetung an Villacis. Sie ist ein charakteristisches Bild des neapolitanischen Riberaschülers Passante.

Übertrieben hoch wird Antonio del Castillo eingeschätzt, von dessen Apostelbildern Loga behauptet, daß sie „in ihrer grandiosen Geschlossenheit neben einem Dürer bestehen werden".

Moya werden noch immer die Genrebilder zugeschrieben, die von R. Oldenbourg und dem Rezensenten schon seit Jahren als Arbeiten des Jan Cossiers nachgewiesen sind.

In der Würdigung Murillos befremdet das starke und ungerechte Betonen des „Eklektizismus" des Meisters. Auf diese Weise kann man auch Tizian und Rubens als Eklektiker darstellen.

Der Abschnitt „Epigonentum und letzte Blüte" zeigt, daß Loga sich bemüht hat, dem Wirken einiger kleinerer Maler des siebzehnten Jahrhunderts nachzuspüren. Freilich bleibt das Ergebnis auch hier fragmentarisch und wird beeinträchtigt durch zu wenig geschärfte Kritik an wichtigen Stellen. So werden von Loga nach wie vor die beiden Antolincz als einzige Persönlichkeit behandelt, die durch die neuere Forschung seit geraumer Zeit in jeder Hinsicht voneinander geschieden sind. Zu knapp behandelt ist der Kreis um Goya.

Die Herausgeber des Werkes haben sich sichtlich mit großer Liebe des unvollendeten Manuskriptes angenommen. Die Auswahl der Abbildungen ist im großen und ganzen ungemein glücklich. Gerade in der Wiedergabe zahlreicher bisher noch nicht photographierter Werke, deren Aufnahmen vor allem O. von Bieler zu verdanken sind, besteht ein Hauptwert der Publikation. August L. Mayer.

Otto Hellmuth Förster, Die Kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner. Köln, Saaleck-Verlag 1923.

Seit den Tagen der Brüder Boisserée, als edelste Blüte deutscher mittelalterlicher Malerei der erklärte Liebling aller Kunstfreunde und Verehrer altdeutscher Kunst, erging es der Kölnischen Malerei am Ausgang des Jahrhunderts so, wie es überschätzten Dingen meist geht. Sie wurde durch die Entdeckungen am Ober- und Mittelrhein, durch die Kenntnis der Werke der Meister Bertram und Franke — oder wie sein Name gewesen sein mag —, der Multscher und Witz

aus ihrer hervorragenden Stellung verdrängt. Ihre gedämpfte, weiche, oft weichliche Art verfiel der Mißachtung, da die harte, expansive Sprache dieser Künstler bekannt wurde. Begründet war diese Unterbewertung dadurch, daß die wesentlich nur hübschen, glatten, aber innerlich und äußerlich gewichtslosen Typen der Zeit um 1400, jene Bilder, die lange mit dem mythischen Meister Wilhelm verknüpft wurden, die Vorstellung von Kölnischer Malerei beherrschten. Förster lenkt nun das Augenmerk auf die Werke, die den eigentlichen Ruhm und die Bedeutung Kölnischer Malerei zwischen 1350—1450 begründen, indem er innerhalb ihrer Leistungen die richtige Proportion herstellt und die Massenprodukte aus der Mitte dieser Epoche als verblassenden Ausklang und nur vereinzelt nach neuen Lösungen suchenden Übergang zwischen den großen Werken des vierzehnten Jahrhunderts, den Domchorschranken und dem Klarenaltar einerseits, Stephan Lochner andererseits charakterisiert. Damit ist die Gliederung seines Buches in drei Kapitel gegeben. Die Domchorschranken und die älteren Teile des Klarenaltares sind ihm die Höhepunkte der epischen Darstellungsform in Köln, aber auch Ausgang der neuzeitlichen dramatischen, das heißt in Raum und Zeit begrenzten. Dann jene malerisch reizvolle, lyrisch gestimmte, aber immer mehr ins niedliche verflachende Zeit der Epigonen, der Madonnenbildchen und späteren Teile des Klarenaltares, aus der allein der Meister der Münchener Veronika herausragt und an deren Ende einsam der Wasserfaßsche Kalvarienberg als Zeuge neuen bildnerischen Wollens steht. An dritter Stelle und neuer Höhepunkt Lochner, der die Kölner Malerei aus kleinlicher Hübschheit zu neuem innerlichen Leben, neuer Kraft und Intensität erhebt. Die Etappen seiner Entwicklung von einem nur das Einzelne suchenden Realismus zu der monumentalen Einfachheit und Klarheit der Darmstädter Darstellung wird an den drei großen Altarwerken dargelegt.

Diese neue Verteilung der Akzente und weiterhin die feinfühlige Betonung des spezifisch Kölnischen machen die Bedeutung dieses Buches aus, wogegen die vielerlei neuen Forschungsresultate erst in zweiter Linie hervortreten. Förster hat es vermocht, die Vorstellung von Kölnischer Malerei 1350—1450 neu zu beleben, zu klären und zu vertiefen. Hierzu kommt, daß seine Sprache in ihrer Weichheit und epischen Breite — nicht Weitschweifigkeit — dem Stil der Bilder fein angepaßt ist. Die Abbildungen beschränken sich auf unbekannte Sachen und Details; für die anderen findet sich am Schluß ein Nachweis. Dieses Verfahren ist der Nachahmung zu empfehlen; unsere Armut verlangt Ökonomie und System.

A. Stange.

Emil Orlik, Zuhörer und Zuschauer. Acht Originalradierungen. Amler & Ruthardt, Berlin 1923.

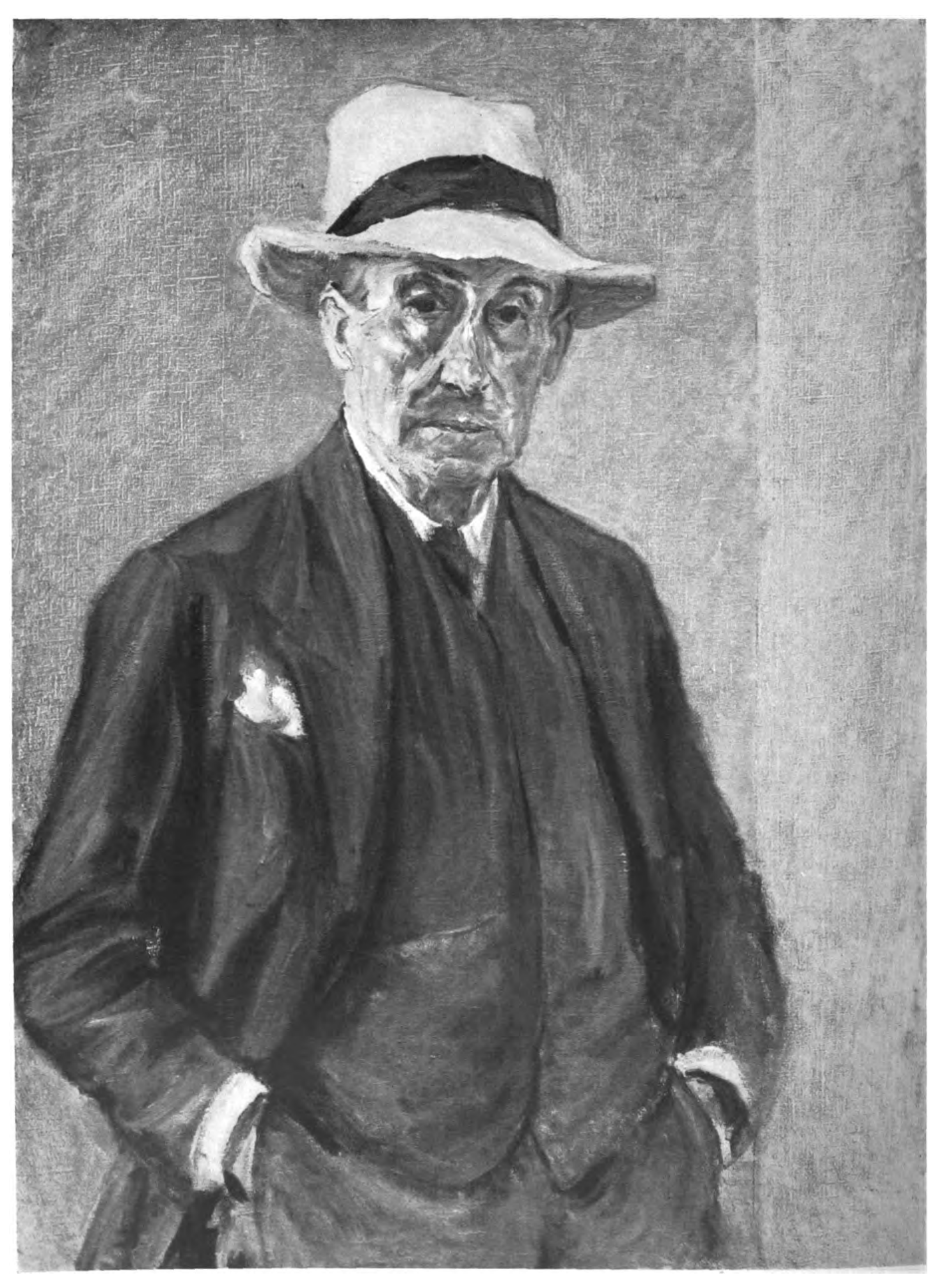
Ein wenig von der Schuld, die dieser Künstler gegen das Theater und uns auf sich nahm, seit er sich davon zurückzog, versucht er mit dieser Mappe abzutragen. Aber er wird uns mit der immer gleichen Forderung an ihn nicht los: denn auch diese „Zuhörer und Zuschauer" beweisen wieder, wie er im Fluidum zwischen Rampe und Rängen Bescheid weiß und erinnern uns daran, wie lange dies Talent dort nicht gewirkt hat und wie es wirken könnte: wer kennt, in allen Techniken heimisch, wie Orlik den Zauber des Theaters? Wo sind denn die geschickten Hände und anstelligen Köpfe, die mit der reinen Freude am Basteln die Leinwände auf und nieder lassen, die Lichter durch- und ineinandergießen, die Menschen so und anders dazu gruppieren, um in diesem Element von Licht, Staub und Rupfen die poetischen Wunder des Zauberkastens zu wecken. Wir sahen es wieder diesen Blättern an: hier fühlt sich einer nicht zu erhaben, um an das Publikum zu denken, und ist doch nicht so marktschreierisch und plump, es mit Banalem einzufangen. In acht Radierungen sind die Erfahrungen und Eindrücke langer Jahre niedergelegt: sie sind als Impressionen eines witzigen Berichterstatters aufgezeichnet, ohne boshaft zu sein. Es ist Orliks Bestes darin, das „être de son temps", das glückliche Schwimmen im Zeitenstrom. In diesem Wohlgefühl stellt sein Selbstbewußtsein momentan das Bild eines Moments aus sich heraus, den er zu leben lohnend fand: beim Lustspiel freut ihn plötzlich das Lustspiel in seiner Nachbarreihe, und mit untrüglichem Gedächtnis trägt er die Reihe von Typen zur Typenreihe zusammen und witzig scharf fährt die kalte Nadel umher; in Schabmanier faßt er die breiten Flächen des Rampenlichts und die tiefen nach oben fallenden Schatten zusammen, wenn es gilt, den Eindruck des Bühnenglanzes auf den Zuschauer in der Loge nahe der Szene oder im oberen Rang zu fassen: ein Schauspiel im Schauspiel, das nur solchem Sonntagskind sich offenbart. — Er ist mehr als der abgelenkte Besucher einer Vorlesung oder eines Konzerts, wenn er so in den Hörerreihen freibeutern geht. Aus dieser gespannten Haltung und den ausgespannten Blicken findet er den Weg zu dem, was vom Musiker und Vorleser geboten wird, zurück und nur dem sichern Schwimmer in diesem geistigen Element können sich Wirkungen von solcher Überzeugungskraft im Bilde anderer malen.

Solche Entdeckerfreuden haben ihn von Stanislawsky bis an den Nil, vom Grand Guignol und Cirque Medrano bis ins Reich der Mitte geführt: und jedesmal scheint seine Sprache witzig das Landesidiom anzunehmen: ein Gesunder und Lebenskünstler dieser Schilderer geistiger Erregung, die er mit zu schlürfen weiß.

Oskar Loerke hat diese Blätter mit einem anempfindenden Text umschrieben und begleitet. Auf dem Deckel treten Auge und Ohr gemeinsam in Aktion, ein Symbol für den Künstler, dem harmonisch gestimmte Organe gegeben sind, um das Beste am Theater zu fassen, wie selten einem. Aber ihn brauchte man in anderer Rolle; die Zuhörer und Zuschauer wünschen ihn wieder dort oben an der Arbeit wissen: beim Hören will das Auge von ihm beraten sein; er pausiert nun schon zwanzig Jahre, und das kann unser Theater, auf dem sich die amusische Selbstgenügsamkeit in der bildnerischen Regie tummelt, kaum vertragen.

Oskar Fischel.

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MAI, AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS. 1923



DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER AKADEMIE DER KÜNSTE

I

REDE ZUR ERÖFFNUNG

VON

MAX LIEBERMANN

Ohne ruhmredig zu sein, darf ich wohl behaupten, daß sich die von der Akademie veranstalteten Ausstellungen wenn auch langsam doch stetig dem Ziele nähern: eine Übersicht über die zeitgenössische Produktion, wenigstens unseres engeren Vaterlandes, zu geben. Von Jahr zu Jahr wird die Mitwirkung von seiten unserer Kollegen reger — nicht nur die eingeladenen Künstler sind unserem Rufe gefolgt, sondern auch die freien Einsendungen sind sowohl ihrer Zahl wie ihrer Qualität nach bedeutend gestiegen. Aus diesem erfreulichen Faktum darf die Akademie den Schluß ziehen, daß sie auf dem Wege ist, das verlorengegangene Vertrauen wiederzugewinnen; das Vertrauen der Künstlerschaft ist uns der wertvollste Besitz, ohne den wir nicht imstande wären, unsere Aufgabe zu lösen.

Je größer aber das Vertrauen in uns ist, desto größer und verantwortungsvoller ist die Aufgabe der Ausstellungskommission, die zugleich die Aufnahmejury bildet. Sie ist vor eine schlechthin unlösbare Aufgabe gestellt: sie soll ein objektives Urteil fällen, wo nur die Empfindung entscheidet. Sie kann sich auf kein Gesetzbuch berufen wie der staatlich angestellte Richter, nicht einmal auf einen Präzedenzfall, denn jedes Kunstwerk ist ein einmaliges, originales Werk. „Bei der Anarchie, welche noch immer in der poetischen Kritik herrscht und bei dem gänzlichen Mangel objektiver Geschmacksgesetze befindet sich der Kunstrichter immer in großer Verlegenheit, wenn er seine Behauptung durch Gründe unterstützen will.“ Diese Worte, welche Schiller vor 120 Jahren schrieb, sind noch heute auch für die bildende Kunst zu-



MAX LIEBERMANN, STRASSE IN WANNSEE

treffend und werden es — so Gott will — auch in Zukunft bleiben, wenigstens was die objektiven Geschmacksgesetze betrifft. Denn hätten wir sie, wäre es mit der Kunst zu Ende und an die Stelle der Kunst träte Routine. Wohl gibt es Regeln und Gesetze in der Kunst, die jeder Kunstjünger in sich aufgenommen haben muß, aber es wäre Beckmesserei, nach deren Befolgung den Wert eines Kunstwerkes bemessen zu wollen. Nein! Nicht der Verstand, nur die Empfindung wird in ästhetischen Dingen entscheiden, denn wie Goethe sagt: Man kann eigentlich mit einer anderen Vorstellungsart nicht streiten. Alle kunstästhetischen Debatten sind — um mich parlamentarisch auszudrücken — Dialektik, und auf die Frage, warum dieses Werk mir gefällt, jenes dagegen nicht, ist letzten Endes nur die Antwort: „Weil ich es so empfinde." Natürlich wird dem Kunstrichter, zumal wenn er selbst ausübender Künstler ist, das einer anderen Vorstellungsart entsprungene Kunstwerk weniger zusagen, als das, welches aus einer kongenialen Anschauung entstanden ist und das der Kunstfreund vielleicht ganz ablehnen dürfte und um keinen Preis in seinem Besitz haben möchte. Aber nicht sowohl das Gefallen, als vielmehr die Achtung, die ein Werk mir einflößt, ist das Entscheidende für dessen Aufnahme; das Gefühl, daß sich der Autor mit der Natur auf irgendeine Weise, mag sie mir auch noch so unsympathisch sein, auseinanderzusetzen versucht hat. Mit einem Wort: der Juror hat zu entscheiden, ob er ein Kunstwerk vor Augen hat, welche Entscheidung zu treffen nicht so einfach und leicht ist, wie es scheint. Denn in Wirklichkeit fließt leider nur zu oft die Kunst ins Handwerkliche. Aber — um mich wiederum eines Goethischen Wortes



MAX LIEBERMANN, KNABENBILDNIS

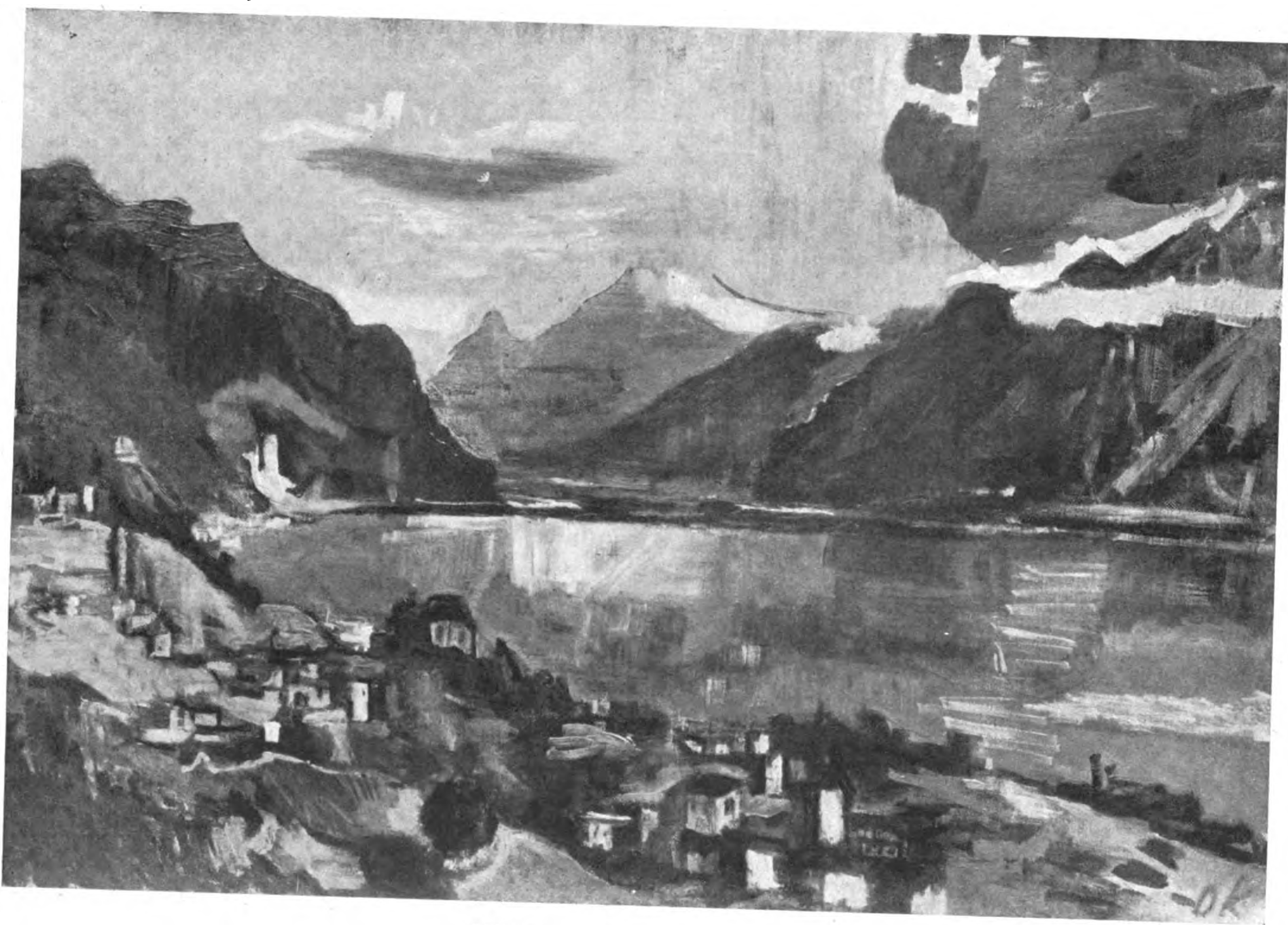


K. SCHMIDT-ROTTLUFF, STILLEBEN MIT UHR UND KONGOFIGUR

zu bedienen — das Handwerk ist gut, wo es an die Kunst, die Kunst ist schlecht, wo sie an das Handwerk grenzt. Wohl entwachsen Kunsthandwerk und freie Kunst demselben Nährboden, aber es wäre der Ruin beider, sie vermengen zu wollen, das betone ich absichtlich, weil ich dem Regierungsplan, der räumlichen Zusammenlegung der Kunstgewerbeschule mit der Hochschule für die bildenden Künste zugestimmt habe und mir deshalb angedichtet worden ist, ich wolle die freie Kunst vom Kunstgewerbe aufsaugen lassen. Ganz im Gegenteil: ich möchte zu beider Gedeihen die Grenze zwischen beiden so scharf wie möglich ziehen. Nicht etwa, daß ich das Kunstgewerbe gering schätze. Ich weiß wohl, daß ein guter Kunsthandwerker einem mittelmäßigen Maler vorzuziehen ist. Die größten Künstler sind aus dem Handwerk hervorgegangen, wie Verocchio oder Dürer: beide Goldschmiede aber nebenbei Genies. Freilich ihr Genie würde sich nicht haben entwickeln können, wenn sie nicht vorher als Handwerker ihr Metier gelernt hätten. Aber letzten Endes ist Genie, wie schon die Etymologie des Wortes besagt, nichts Gelerntes, sondern angeboren und Gnade. Aus der Verschmelzung des Handwerklichen mit dem Visionären geht die Kunst hervor.

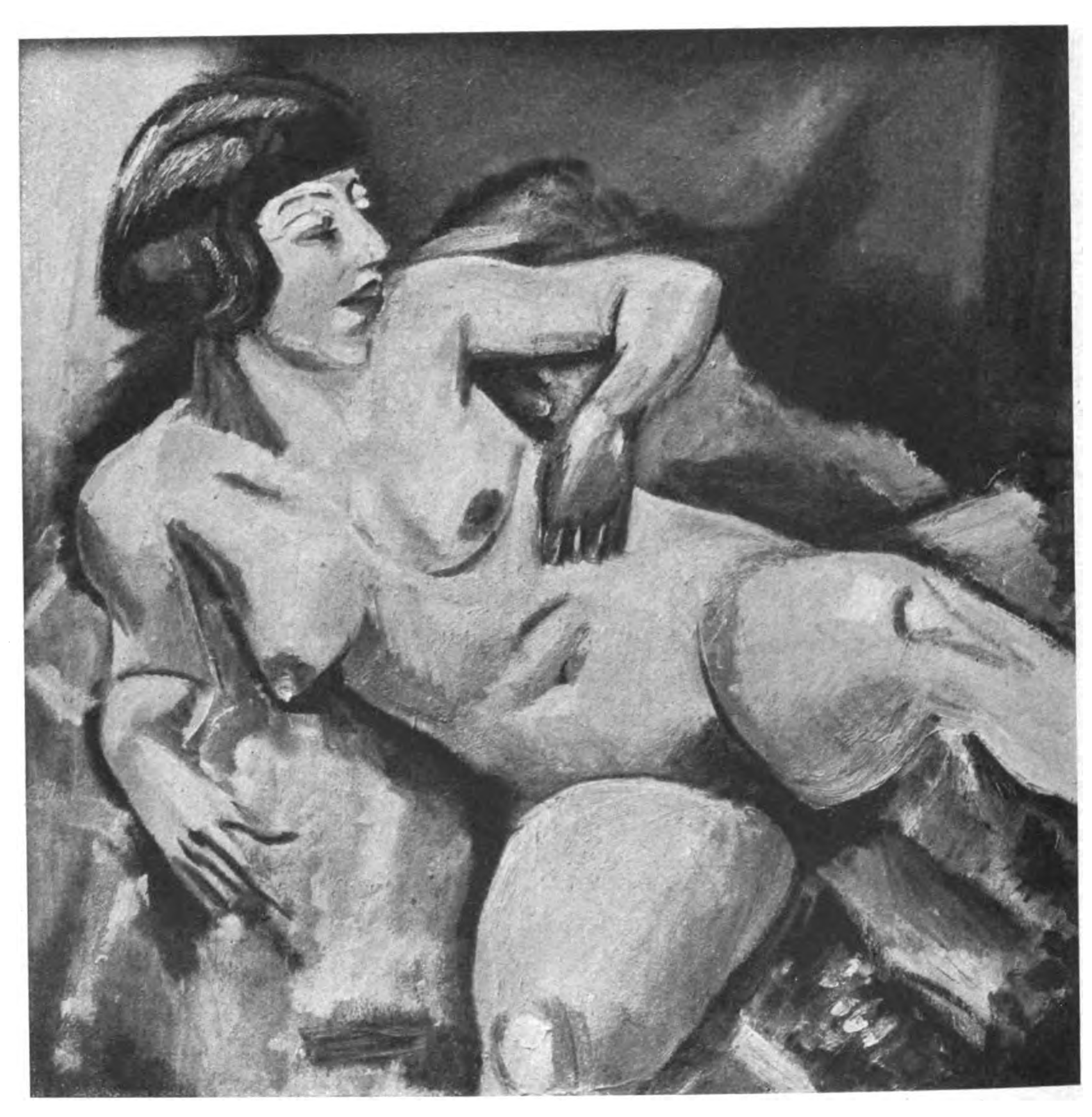
Als natürlicher und berufener Kunstwart will und soll die Akademie des zarten Sprosses warten.

Auch in diesem Jahre haben wir unserer Ausstellung mehrere Kollektiv-Ausstellungen eingefügt, um das Schaffen einiger Künstlerpersönlichkeiten dem Publikum durch eine größere Anzahl von Werken umfassender und eindrucksvoller vorzuführen. Es sind dies unsere Mitglieder Max Pechstein und Georg Kolbe, sowie der seit Jahren als Gast in unserer Akademie vertretene Maler Schmidt-Rottluff. Unser langjähriges Mitglied Max Kruse ehren wir aus Anlaß seines siebzigjährigen Geburtstages mit einer Sonder-Ausstellung, die rückschauend die vielseitige Arbeit dieses Künstlers zeigen soll. Eine gewählte kleine Kollektion von Werken Steinhausens gilt dem Andenken dieses jüngst verstorbenen Mitgliedes unserer Akademie.



OSKAR KOKOSCHKA, LANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS PAUL CASSIRER, BERLIN



MAX PECHSTEIN, LIEGENDER WEIBLICHER AKT

II

KRITIK DER AUSSTELLUNG

VON

KARL SCHEFFLER

In dieser Eröffnungsrede Liebermanns wird vollständig gesagt, was grundsätzlich zu sagen ist. Jede ernst gemeinte Kunstausstellung könnte mit solchen Worten eingeleitet werden. Betrachtet man danach die Frühjahrsausstellung der Akademie im besonderen, so will die Rede zu gewichtig erscheinen. Zur Zeit der Sezessionsausstellungen fand ein Ehrgeiz der Leistung, wie er auch jetzt wieder aus Liebermanns Worten spricht, ein Feld der Betätigung; damals hatte jede Ausstellung eine historische Bedeutung. Jetzt zwingen die Verhältnisse zu der demütigen Erkenntnis, daß wir auch künstlerisch verarmen. Nicht nur in Deutschland. Selbst in Paris ließe sich eine Ausstellung der

Jahresproduktion in keiner Weise mit dem vergleichen, was vor zwei Jahrzehnten vorhanden war. Die künstlerische Erschöpfung ist eine europäische Erscheinung. Die Ausstellungen der Akademie werden ja von Jahr zu Jahr scheinbar besser. Sie sehen dem ersten Blick gut aus, die vorhandenen Talente werden systematisch gesammelt, werden zum Teil sogar dahin gebracht, für die Akademie ihre besten Arbeiten aufzuheben, und technisch werden alle Erfahrungen der letzten Jahrzehnte genutzt. Dennoch verlieren diese — wie alle andern Ausstellungen — beständig an Gehalt, an Substanz; während die äußere Bedeutung steigt, sinkt die innere. Da neue Talente nicht hinzukommen und die vorhandenen sich nicht entwickeln, wird es von Jahr zu Jahr weniger. Die Träger der Zukunftshoffnung waren vor allem die, die hier des öfteren die Vierzigjährigen genannt worden sind, Künstler wie Kirchner, Heckel, Nolde, Schmidt-Rottluff, Pechstein, sodann die Münchner von Casper bis Seewald, und endlich die nach anderer Richtung orientierten Erben: Purrmann, Großmann, Levy. Diese Künstler waren für Deutschland, was die Künstlergruppe um Matisse, Derain und Picasso für Frankreich ist. Von den meisten muß man sagen: sie waren es. Denn bei fast allen spürt man jenen Stillstand, der Rückschritt ist. Es ist, als hätten sie ihre Mission schon erfüllt, als hätten sie sich bereits ausgegeben, als wären sie im Besitz jenes Talents, das man mit fünfundzwanzig Jahren hat, nicht aber des Talents, das in jedem Jahrzehnt neue Wachstumsringe ansetzt, als fehle es ihnen allen irgendwie an menschlicher Fülle. Es läßt sich in dieser Ausstellung freilich nur zur Hälfte nachprüfen. Kirchner und Heckel sind nicht vertreten, von den Münchnern ist nur Seewald mit einem illustrativ wirkenden Triptychon anwesend, Purrmann und Levy fehlen ebenfalls. Dafür gibt es Kollektivausstellungen von Pechstein und Schmidt-Rottluff, mehrere charakteristische Bilder von Kokoschka, einzelne Arbeiten von Hofer und Großmann und sodann eine Fülle dessen, was sonst in der jüngeren Kunst Anspruch auf Beachtung erhebt. Überall regt sich Talent; überall aber bewegt es sich wie ein angepflocktes Tier im engen Kreise.



RUDOLF GROSSMANN, INTERIEUR

Kokoschka hat ein paar Landschaften geschickt, die zum besten gehören, was er in der letzten Zeit gemalt hat. Dennoch: was ihn zu Munch zog, läßt nach; statt dessen bildet sich immer deutlicher ein formaler Manierismus heraus. In seinen beiden Landschaften ist viel künstlerischer Witz, in



GEORG KOLBE, BADENDE. BRONZE

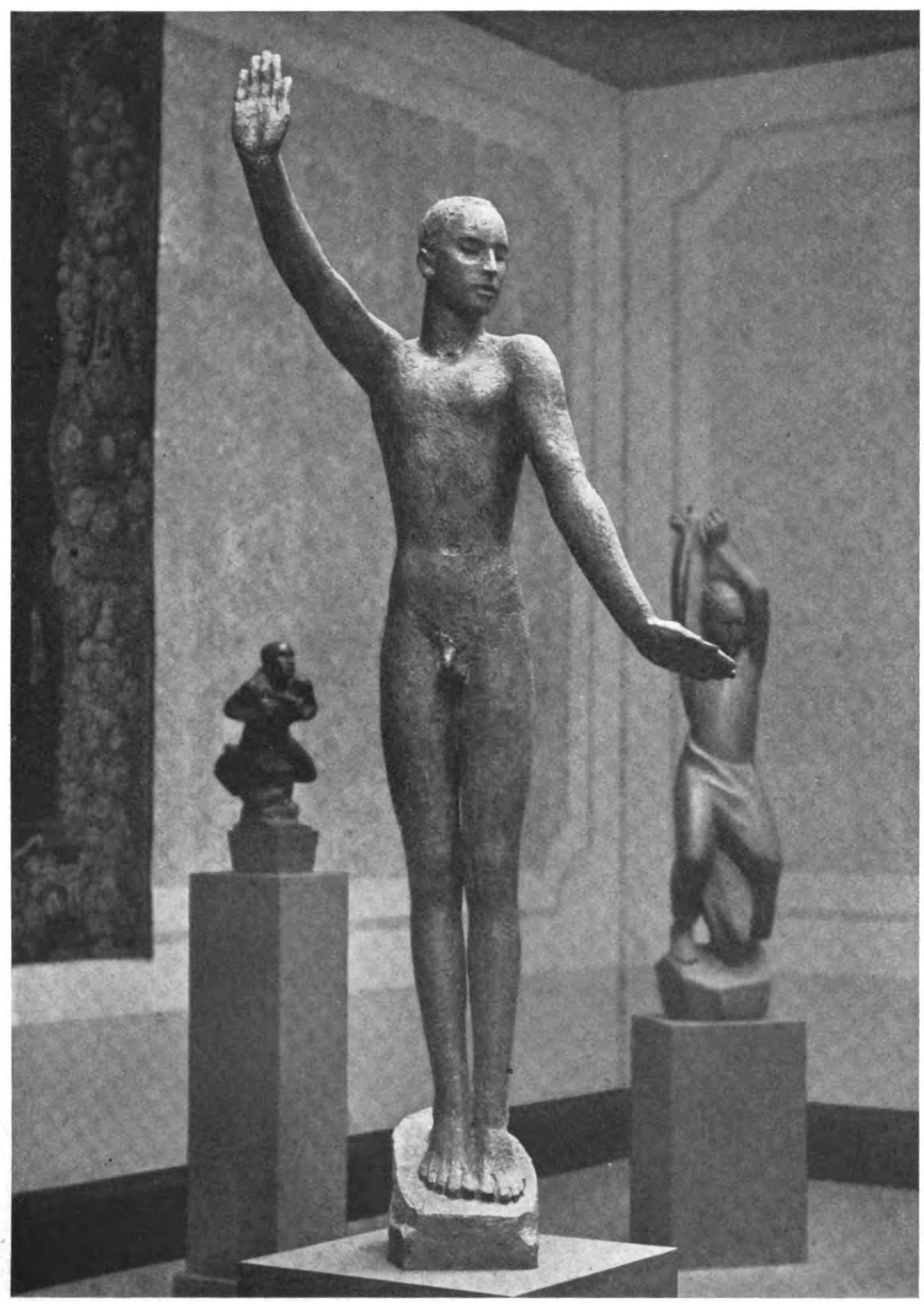
folgt. Wie festgemauert steht er aber auf derselben Stelle. Die Natur läßt ihrer nicht spotten; wer sie vergewaltigt, den straft sie mit Starrheit. Je länger man verweilt, um so leerer klingt der volle Akkord, der den Eintretenden empfängt. Es sieht in diesem Raum ganz anders aus wie in dem Kabinett nebenan, wo Bilder des verstorbenen Wilhelm Steinhausen vereinigt sind, edle, ideologische, flaue Bildchen eines späten Nazareners, dessen Alterslyrik alle Gegensätze gläubig versöhnen möchte; und doch stimmt ein Grundzug hier und dort überein. Mönchische Romantik, geschlechtslose Kunst! Hier und dort bleibt nichts zurück als eine vage Erinnerung, der die gesehenen Werke ineinanderfließen; die Bilder sind nicht Individuen geworden, sie sind embryonisch geblieben und lebensunfähige Teilchen einer Gesamtanschauung, die mehr spirituell als optisch ist.

Pechstein ist ein geborener Ausstellungskünstler. Auch seine Bilder wirken einzeln nicht so stark wie in der Mehrzahl. Eine Wand mit Bildern von Pechstein hat etwas Jubelndes. Darum wird der Künstler oft eingeladen, kollektiv auszustellen, in Deutschland und im Ausland. Dieses Mal wirken seine Bilder aber weniger frisch. Kokoschka scheint ihn stark beschäftigt zu haben. Dadurch ist seine Malerei atelierhafter geworden, ein gelber Fleischton erscheint, der eine Palettenfarbe ist. Pechstein muß notwendig sein Bestes verlieren, wenn er die Staffelei nicht mehr in die Natur hinausträgt; das Stärkste in seiner Malerei war stets der Hauch sinnlich gefühlter Natur. Wo dieser fehlt, drängt sich das Dekorationsmäßige gleich peinlich auf. Pechstein hat — das ist nicht verkleinernd gemeint — von Natur ein „dummes" Talent. Darin liegt seine Kraft. Läßt er sich mit Atelierrezepten und -ideen ein, so ist er verloren. Die etwas rohe Brillanz seines Vortrags wirkt nur, wenn es aussieht, als bisse der Künstler hungrig ins Leben hinein.

Mit einem geistreich gemalten „Interieur" beweist Rudolf Großmann einmal mehr, daß er unter den Nachimpressionisten das naivste Talent ist, daß

der Farbenwirkerei seines Aktes ist der Flair eines Malers, der sich selbst die Kunst aller Zeiten und Genossen wie ein Mittagessen zu servieren vermag; doch bewegt sich der Künstler in einer Sackgasse. Die Natur ist zum Gegenstand einer Atelier-, Paletten- und Pinselgesinnung geworden, und das seelische Erlebnis erscheint zu großen Teilen affektiert. Dieses mag der Weg sein in jungen Jahren schon den Augen blinder Verehrer ein reifer Rembrandt zu scheinen; wirklich in die Nähe Rembrandts kommt nur, wer fünfundsiebzig Jahre der Natur so gedient hat, wie der alte Max Liebermann es getan hat.

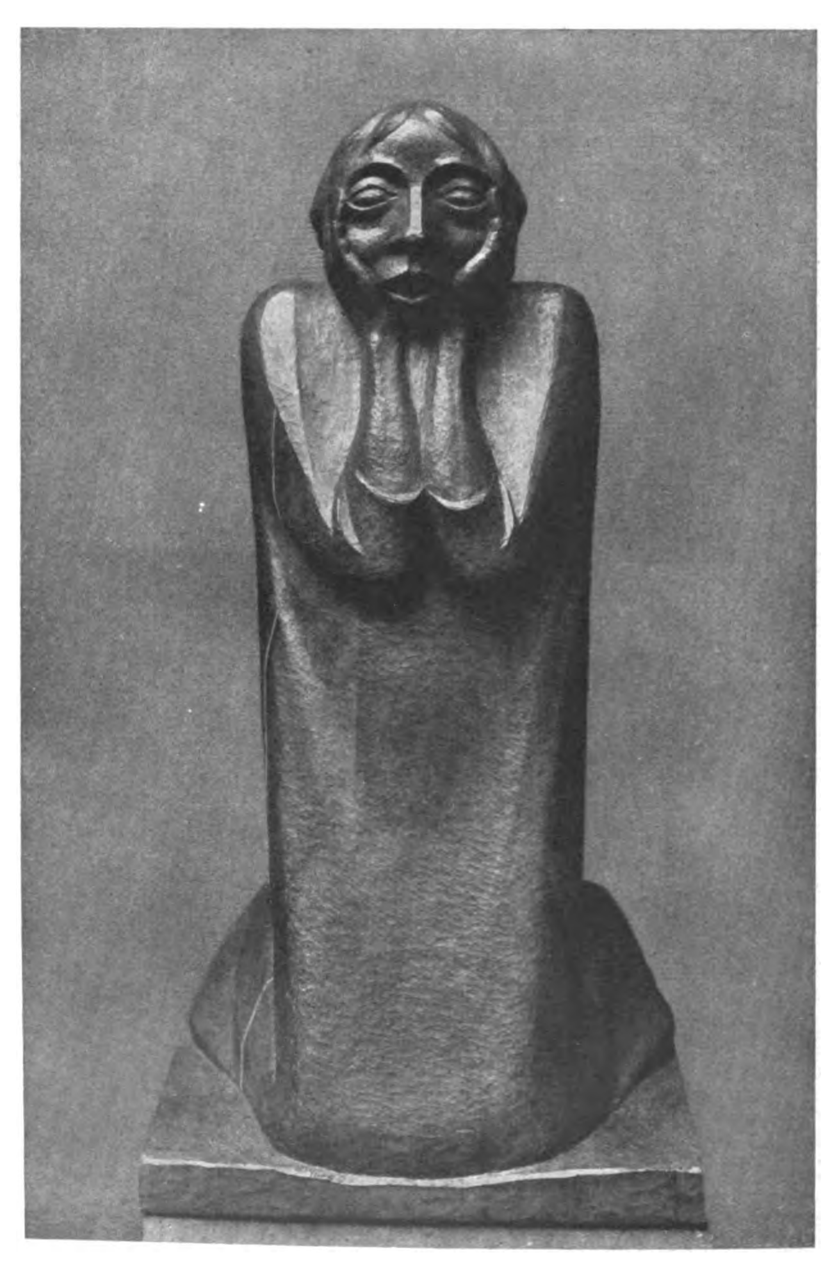
Schmidt-Rottluff füllt einen ganzen Raum mit lauten Formen und Farben. Wieder zwingt er zur Achtung, weil er sichtbar einem Müssen seiner Natur



GEORG KOLBE, VERKÜNDIGUNG. BRONZE

er seine reichen Gaben jedoch niemals genügend konzentriert, diszipliniert und steigert. In den letzten Jahren hat er von Purrmann gelernt, das Bild farbig aufzubauen, ohne sein Eigenstes dranzugeben. Er könnte ein kleiner Meister sein, wenn.... ja wenn.

loses Beginnen an. Die farbig gesteigerte Symbolik im Nebeneinander einer Gliederpuppe, eines Skeletts und eines Harlekins erscheint ziemlich wohlfeil; sie reicht für eine Illustration, nicht für ein Bild.



ERNST BARLACH, DAS GRAUEN. HOLZ

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS PAUL CASSIRER, BERLIN

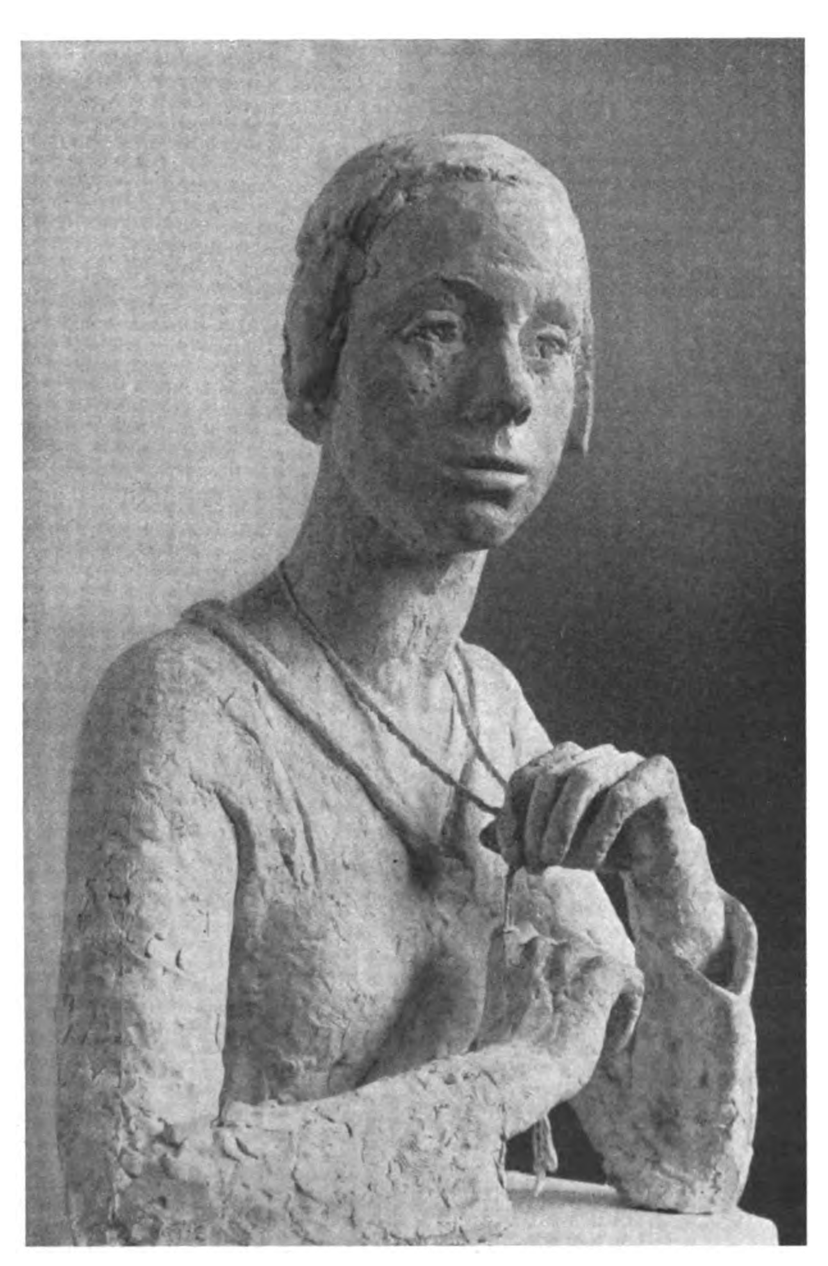
Hofer macht es dem Betrachter nach wie vor schwer, Eingang zu seiner Kunst zu finden, weil die Selbstzucht bei ihm in Selbstkasteiung ausartet. Die Übertragung der Cézanneschen „Kartenspieler" ins Begriffliche mutet wie ein frucht-

Das viel besprochene Sensationsbild „Der Krieg" von Otto Dix versagt. Es zeigt, wie groß der Abstand zwischen Dix und George Grosz ist. Dix will ein Wereschtschagin sein, scheut sich aber, ein Realist zu heißen. Einen Schützengraben mit

verstümmelten, verwesenden Menschenkadavern stellt er nicht gegenständlich deutlich dar, sondern etwa so wie Strathmann malte: preziös ornamental. Sein Bild wirkt wie ein Stück Tiefsee, wie ein Aquarium. Diese kraß schonungslose noch geistig, es weiß nicht von seiten des Stoffes zu packen und nicht von seiten der Form.

*

Mit der Plastik sieht es besser aus. Georg Kolbe hat mit seiner reichen Kollektion einen Er-



KARL ALBIKER, „LIS". GIPS

Kunst ist parfümiert, die Grausamkeit ist sentimental. Es wird berichtet, daß das Kölner Museum dieses Bild hinter einem Vorhang verbirgt und es nur auf Verlangen zeigt. Ein Panoptikumscherz. Das Bild ist schlecht. Es ist weder realistisch

folg. Mit Recht. Er hat seine Arbeiten nicht nur mit einem gewissen Prunk vorbildlich aufgestellt — was sehr schwer ist —, sondern es zeigt seine Ausstellung, daß sein Talent bedeutende Entwicklungen durchgemacht hat. In ihm ist Bewegung, er setzt

sich neue Ziele und erreicht sie. Sein Talent ist nicht so geistreich differenziert, es arbeitet nicht so intim mit Flächen wie das Talent des Schweizers Haller; dafür beherrscht er einen weiteren Kreis von Interessen und ist mannigfaltiger. Langsam aber sicher hat Kolbe sich in Deutschland in die erste Reihe gestellt. Seine Kunst ist aristokratisch und freudig, bewegt und voller Glanz. Es vereinigt sich darin ein freier Klassizismus mit einem indischen Barock und mit einer geistigen Naturauffassung zu heiteren Wirkungen. Jede Gestalt hat etwas vom Tänzer und vom Genius, jede genießt das Körpergefühl. Unter den neuen Arbeiten ist die gewichtigste die große Bronze „Verkündigung". Es ist Kolbe jetzt gelungen, seinen zeitweise etwas programmatisch auftretenden Stilwillen mit seinen natürlichen Anlagen auszusöhnen, in vergeistigten Gesten die Natur zu erhalten und im Statuarischen wahr zu bleiben. Die Phantasie dieses Künstlers lebt ganz in der akademischen Geisteswelt; darin gleicht er Bildhauern wie Hildebrand oder Tuaillon. Seine Art zu arbeiten, ist geeignet, dem verrufenen Wort akademisch seine Würde zurückzugeben.

Barlachs vier Holzplastiken sind ziemlich stille Arbeiten. Ihr Bestes kann die einzig geartete Begabung Barlachs nur geben, wenn sie heftig, eruptiv empfindet, wenn sie unter dem Zwange der Inspiration schafft. Das „Grauen" kommt dem, woran dieser dichterische Bildhauer uns gewöhnt hat, am nächsten.

Karl Albiker hat drei Gipse ausgestellt. Am besten ist die weibliche Halbfigur „Lis", eine sehr unmittelbar und lebendig gegebene Bildnisbüste. Ausgezeichnet ist etwas Momentanes ins Plastische übersetzt. Die beiden anderen Arbeiten sind schulmäßiger, haben aber auch ihre Verdienste. Wenn Albiker auf diesem Wege fortschreitet, so kann er einer unser persönlichsten Bildnisplastiker werden, in ganz anderer, doch nicht weniger erfreulicher Art wie die Bildhauer des Hallerkreises. Die „Lis" ist eine Überraschung und muß als ein kleines Ereignis bezeichnet werden.

Kleinere Arbeiten von Kurt Edzard, Edwin Scharff (seine Wölfflinbüste wurde im vorigen Heft abgebildet), Renée Sintenis und Sophie Wolff weisen auf das achtbare Niveau hin, das in unserer Plastik herrscht.

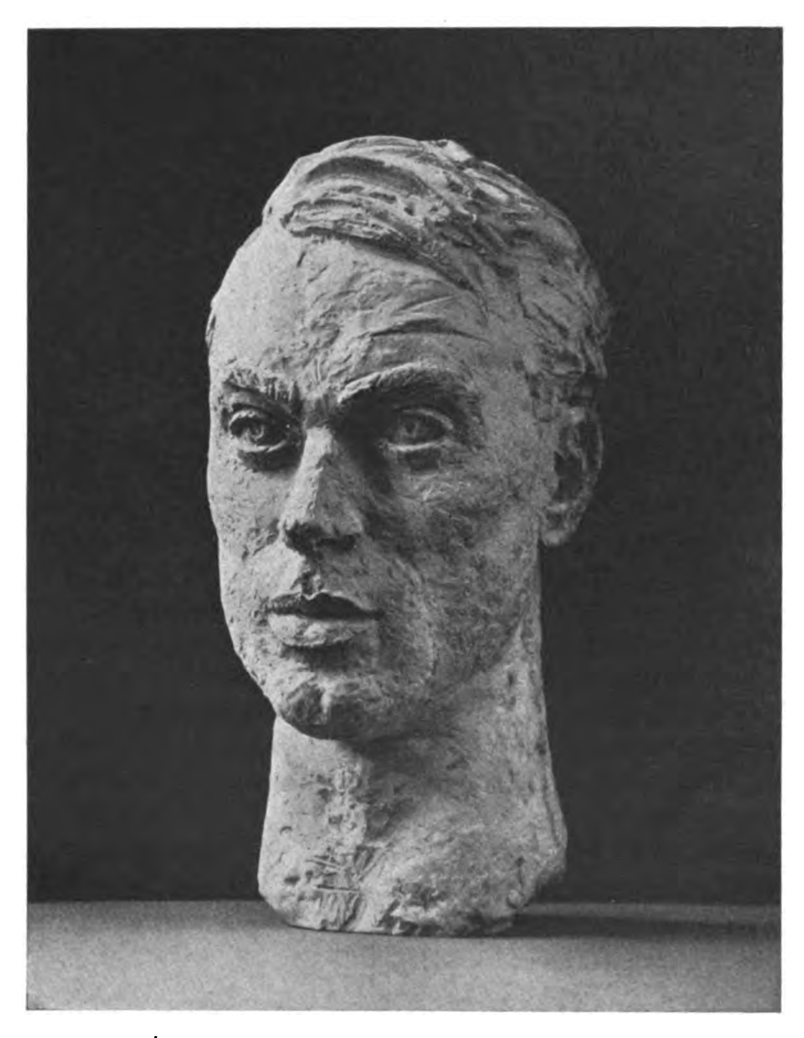
Unbehagen bereitet die Kollektivausstellung, die dem siebzigjährigen Max Kruse gerüstet worden ist. Man möchte gern etwas Freundliches sagen. Es ist unmöglich. Und schweigen kann man einer so gewichtigen Kollektivausstellung gegenüber auch nicht. So muß es denn gesagt werden: diese minniglichen nackten Mädchen, die sich mit treudeutschen nackten Knaben plastisch verloben, dieser theatralisch akademische „Siegesbote von Marathon", diese „bedeutend" gemachten Bildnisbüsten berühmter Zeitgenossen sind peinlich. Was ausgestellt ist, stellt das Wesentliche vom Lebenswerk Max Kruses dar. Es ist nicht eben viel; man kann bequem überblicken was den Bildhauer und den Zeichner interessiert hat.

*

Kunstrichter sein, ist ein schmerzliches Geschäft. Denn es muß oft festgestellt werden, was keiner gern hören mag. Die Menschen lieben es sehr, sich selbst zu belügen und belogen zu werden. Selbst wer mit seinen Urteilen Recht behält, ist nicht beliebt; er macht sich verhaßt. Das eben Gesagte klingt den Betroffenen und den Zeitgenossen gewiß nicht gut in den Ohren; das folgende wird ihnen auch nicht recht sein. Und doch will es gesagt sein.

Da Slevogt als Aussteller fehlt, Corinth ganz unzulänglich mit drei Bildern vertreten ist, bleibt als bedeutender Repräsentant der älteren Generation nur Liebermann übrig. Mit sieben neuen Bildern. Es wäre wenig gesagt, wenn sie als die besten Bilder der Ausstellung bezeichnet würden. Sie haben mit allen andern Bildern überhaupt nichts zu tun, sie stellen eine Klasse für sich dar. Liebermann wirkt in der von ihm organisierten Ausstellung wie ein Fremder, wie ein Genie unter mittleren Künstlern. Vor seinen neuen Arbeiten denkt man nicht an das, was an den andern Wänden ist, sondern an die alten Meister. Seine Bilder sind in ihrer stillen silbrigen Tonigkeit farbiger als die Malereien derer, die mit reinen Pigmenten in Fortissimo malen, sie schlagen alles mit einem Streich, weil ein Mensch sichtbar wird, der malend sein Menschliches offenbart. Das Selbstbildnis des Fünfundsiebzigjährigen ist erschütternd im Ausdruck ohne im geringsten empfindsam zu sein; nie war Liebermann näher bei Rembrandt, als in den Stunden, wo er vor dem Spiegel sein eigenes Lebensschicksal ablas und ein Bildnis seines Dämons zu geben versuchte. Nicht oft hat er ein schöneres Kinderbildnis geschaffen,

nie den ehrlichen Kinderblick so sicher getroffen und nie das von Licht und Farbe gesättigte Grau in so lebendigen Stufungen gemalt. Welche Weisheit der Raumdarstellung ist in dem kleinen Straßenbild! Es zieht den Betrachter in die grün überwölbte Tiefe dieser Straße, um den Raum an sich zu erleben. Welch raschen Herzschlag hat die blitzend helle Malerei des „Kind mit Wärterin", eines alten Motivs, dem Liebermann vor der Natur immer neue Seiten abgewinnt, und wie endgültig ist sie dabei! Vor diesen neuen Bildern des alten Meisters ist Erlebnis. Die Kunst wird zu einer zweiten Natur; der Fünfundsiebzigjährige erscheint jünger als die Jüngsten, weil sein Talent die ewige Jugend hat.



RENÉE SINTENIS, BILDNISBÜSTE HANS SIEMSEN. STUKKO

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN



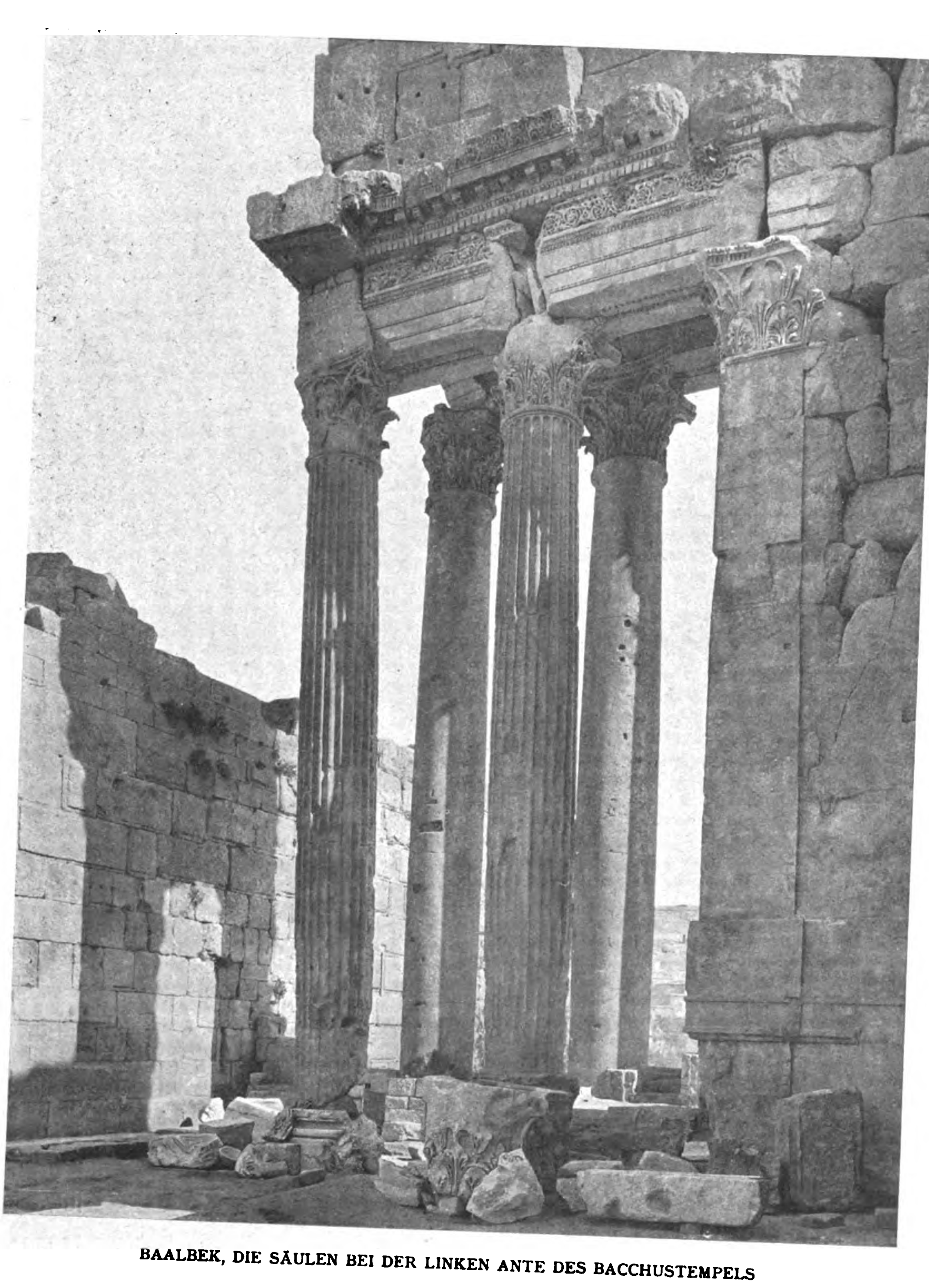
BAALBEK, SIMA AM BACCHUSTEMPEL

BAALBEK

VON

W. ANDRAE

Vor fünfundzwanzig Jahren verließ man das romantische Bähnlein, welches Damaskus mit dem Mittelmeer verbindet, in der Mitte seines zweimal auf- und abkletternden Laufes zwischen Libanon und Antilibanon und ließ sich in fragwürdigen Kaleschen sechs Stunden weit nach Norden rumpeln. Die Straße ging durch fast ebenes Land, das um die Weihnachtszeit kahl dalag, ob es nun geackert war oder nicht, und mit seiner tief braunroten, satten Farbe und den darüber hingestreuten hellgelben Kalksteinen von schwerer Fruchtbarkeit redete. Links und rechts begrenzen langgestreckte Bergrücken das Bild: links der Libanon mit dem flachgerundeten Sannîn-Gipfel, tief herab beschneit bis zu einer unwahrscheinlich haarscharfen wagerechten Grenze, unter der wieder Braunrot auf den Hängen der Vorhöhen liegt, rechts die weniger hohen, wenig beschneiten Züge der Antilibanon. Das ist eine echte asiatische Landschaft: alles ins unendlich Weite, fast Geradlinige gestreckt. Erst, wenn man in diese Gebirge hinaufklettert, bekommt man Achtung vor ihren Höhen, von unten geben sie sich flach und harmlos, weil ihre Glätte uns um den Maßstab betrügt. Auch nach vorn ist unser Bild geschlossen. Die Ebene steigt fast unmerklich an, und man kann dieses breite Tal, die Bekaa, nicht bis ins Unendliche hinaufsehen. Bei Ras Baalbek bildet sich eine Wasserscheide, jenseits von ihr geht es leise abwärts nach Norden. Aber nicht dort auf der Höhe, die nach beiden Seiten hin herrscht, ist der große herrschende Kult der Bekaa entstanden. Baalbek, der Ort des Herrn, des Baal der Bekaa, liegt vielmehr auf halbem Wege bis zur Wasserscheide, am Fuße des rechten Gebirges, des Antilibanon, bei jener reichen Quelle, die zur Gründung der Siedelung, zur Verehrung der Gottheit reizte. Da sind plötzlich Pappelhaine aus dicht gestellten, silbern schimmernden geraden Stämmen mit grün- und goldgelbem, zitternden Laubresten mitten in das Braunrot geraten, und ummauerte Gärtchen drängen sich ebenso wie eine handvoll flach gedeckter Häuser einer Schafherde gleich um den fruchtbringenden Quellbach und begleiten ihn, bis er seine Kraft im ebenen Land verzettelt hat. Mitten aus diesen Gärten und Pappelhainen erheben



BAALBEK, DIE SÄULEN BEI DER LINKEN ANTE DES BACCHUSTEMPELS



BAALBEK, RÜCKSEITE DES RUNDTEMPELS

sich halb verhüllt, in unbeschreiblich warmem Goldgelb leuchtend, die Tempelreste von Heliopolis: sechs Säulen des Jupiter-Tempels mit ihrem Gebälk, riesige Vorhöfe, Cella und Umgang des Bacchus-Tempels und formlose Türme der Araber, die eine Festung aus dem heiligen Bezirk geschaffen haben.

Als blutjunger, angehender Architekt kam ich damals aus meiner grauen, nebeligen Heimat in einem einzigen Sprung und ohne Übergang in diese fremdartige Herrlichkeit. Italien, Griechenland, Ägypten waren mir unbekannt. Es wird niemanden wundern, daß der Eindruck überwältigte und die so vollkommen reinen und empfänglichen Sinne fast erdrückte. Jetzt folgten drei Wochen der Vorarbeit für die künftige Ausgrabung. Ein Geschenk! In diesen drei Wochen brachte jeder Tag, jede Stunde neue Wunder, Schneewetter und Sonnentage lösten einander ab, die Erde wurde grundlos, die Dächer undicht, aber draußen die weiß-rot-blaue Pracht auf Berg, Ebene und Himmel und eine Morgen- und Abendglut, wie ich sie nie erträumte, stieg auf und sank herab, wenn wir die Arbeit begannen und endigten. Wohin man blickte, Größe, Reinheit, Lichtfülle, Farbenflut. Der würdige weiße Sannîn schien nicht weit drüben zu thronen, sondern hier in der Sonnenstadt, so nahe und innig gehörte er zum Bild,



BAALBEK, KAPITELLE DES UMGANGS AM BACCHUSTEMPEL

und kein Zweifel konnte sein, daß die ganze reiche Ebene diesem Throne gehören mußte und wollte, sie legte sich zu seinen Füßen.

Nun, das glaubt man alles zu ahnen, wenn der Blick sich satt trinkt an dieser Schönheit, aber es ist doch dem Weiterschweifenden wunderbar genug, daß etwas immerhin noch Begrenztes, wie die Bekaa, einem so über die Maßen riesenhaften Heiligtum Leben und Bestand hat geben können. Wer sich zuerst ihm nähert, findet es ganz in der Ordnung, das Übermaß verbirgt sich in der Weite und Größe der Landschaft, versteckt sich halb in den Gärten, die rings heranwucherten, und bietet sich durchaus nicht aufdringlich an. Ja selbst der Nahende ist noch nicht so sehr davon getroffen, bis er endlich die Hand legt auf diese „berge-gleichen" Baublöcke und Säulentrommeln, aus denen die Tempel und Höfe sich auftürmen. Ich glaube, es ist eine Täuschung dabei im Spiel, die viele mit mir an St. Peter in Rom erlebten: wir kennen die klassische Ordnung Basis — Säule — Gebälk so gut und — leider Gottes in so winzigem Maßstab von unserer neuen europäischen Baukunst her, daß ihre Steigerung ins Gigantische nicht mehr, wie sie es sollte, unmittelbar auf uns wirkt. Wir müssen den Maßstab erst suchen und daneben stellen und rasch berechnen: wie riesig, wenn das Menschlein daneben so klein ist! Im Innern

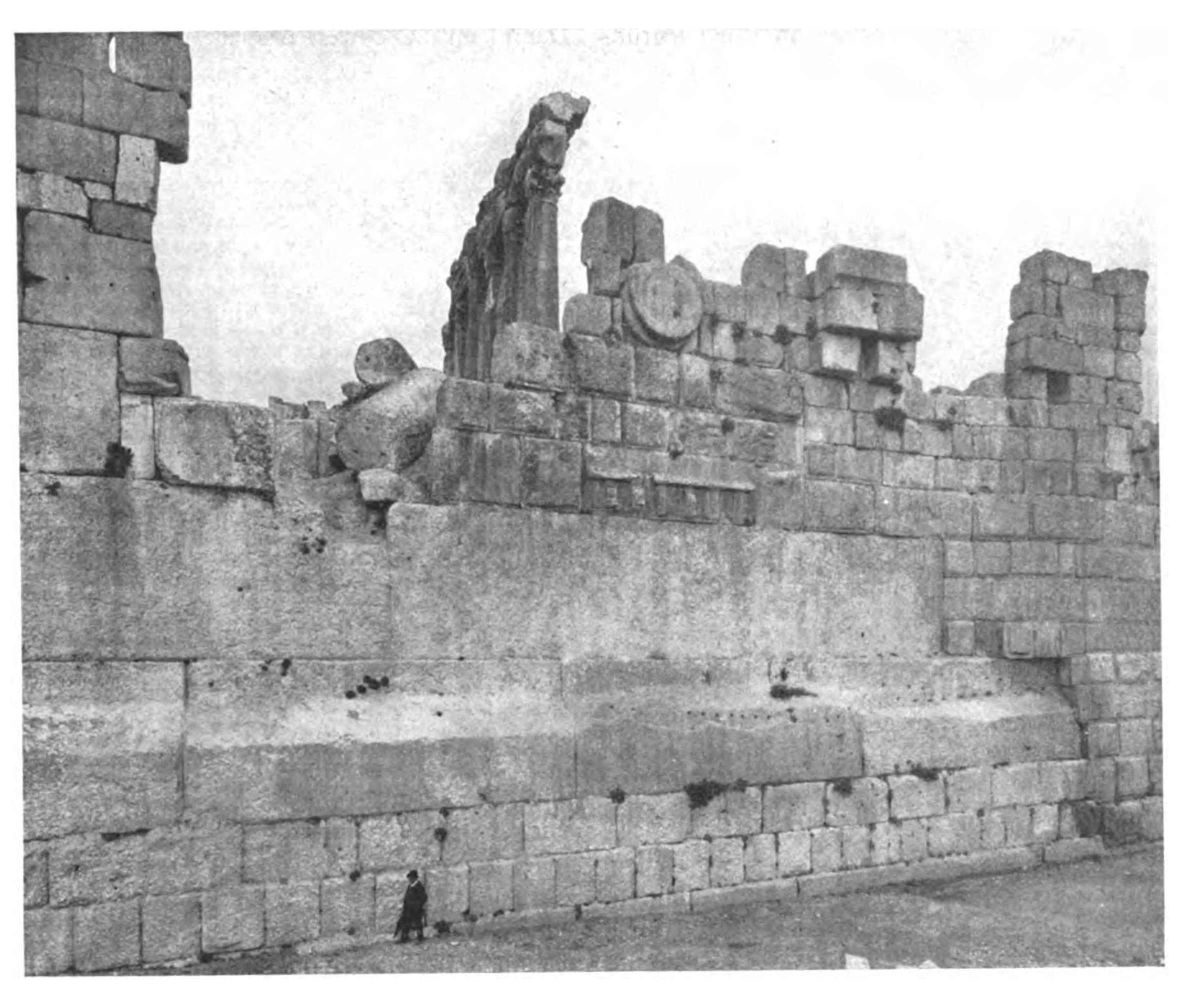
von St. Peter mußte ich immer erst die Pilasterhöhe mit einem der Andächtigen dividieren, der darunter stand, und berechnen, daß ein Putto, weil auch er in den Kanon der Säulenordnung aufgenommen ist, fünf- oder sechsmal größer sein muß, als der erwachsene Mensch. Wenn das ein Fehler ist, so haben ihn unsere Architekten oft genug wiederholt, und das Gegenteil findet sich selten, daß uns das Ganze riesenhaft groß gemacht wird durch die richtig abgewogene Kleinheit von Schmuck und Teilung.

Die Erbauer der Tempel von Heliopolis gaben sich nicht ab mit solchen Spitzfindigkeiten. Reichtum, Wille zum Größten, Fähigkeit zur übermäßigen Leistung trieben sie, den bekannten und einzig möglichen Kanon zu steigern und das geschah automatisch, wenn die Grundzahl hoch genommen wurde. Wer einen Säulendurchmesser so und so groß bestimmte, setzte damit die Größe des Baues fest. Dieses selbstverständliche Sichbinden an die hergebrachte, geheiligte Form muß keineswegs ein Zeichen der Schwäche sein. Der Meister kann jede alte Form genialisch neu beleben. So knüpft er sie an seine Gegenwart und strahlt sie hinaus in die Zukunft. Das Suchen nach neuen Formen hingegen bleibt in der Regel Künstlern angelegen, die den Gipfel nicht erreichen. Nie und unter keinen Umständen hat Johann Sebastian Bach die alten musikalischen Formen verlassen und jede von ihnen wuchs unter seiner Hand zum himmelragenden Turm. Diese ruhevolle Größe Bachscher Musik sprach zu mir aus den vertrauten Formen und Verhältnissen der Heiligtümer Baalbeks — Größe, Harmonie, Schönheit von Hellas Gnaden. Wie dieses ewig wirksame Instrument gespielt wird, das ist eben die Meisterleistung der Bauleute von Heliopolis. Es mag sein, daß sie überdies in der Wahl des Tempelplatzes gebunden waren durch den alten Kultort: frei waren sie im Maßstab, in der Erfindung der Riesenhöfe und -hallen, im Relief ihrer Ornamente, in Farbe und Rhythmus, kurz in allem, was sie dem heiligen Gefäß des Kanon einzufüllen hatten.

Und hierin liegt das am meisten Wunderbare, die brennendste Frage beschlossen. Es ist keineswegs gleichgültig, welche Kraft zu dieser Größe getrieben hat, so wenig es uns gleichgültig ist, welche Seelenkräfte und Geistesrichtungen zur Größe Bachs geführt haben. Unsere zweifelsüchtige Zeit wird in Frage stellen wollen, daß der Kult von Heliopolis allein diese Gewalt ausgeübt haben kann. Wir wissen, ich möchte fast sagen: glücklicherweise, sehr wenig von diesem Kult. Winnefelds und Puchsteins Untersuchungen haben mit Mühe nur eben die Götter ermittelt, die in diesem syrischen Heliopolis verehrt wurden: Jupiter Optimus Maximus Heliopolitanus, Bacchus, Hermes, Aphrodite, Tyche. Hauptgott — ich brauche es kaum zu sagen — Jupiter. Aber es ist ein orientalischer Jupiter, der mit dem olympischen Zeus des Phidias und dessen Abkömmlingen nichts gemein hat als den Namen.

Sein Kultbild, das in stark verkleinerten Repliken auf uns gekommen ist, erinnert viel mehr an die klotzigen Götterbilder, die tausend Jahre früher von den Syrern angebetet wurden. Die holden Gestalten, welche die andern Götternamen von Heliopolis in uns wecken, würden uns zweifellos ebenfalls in die Irre führen. Ihre Träger mögen ähnliche, halb griechische, halb orientalische Wechselbälge gewesen sein, die nur die Stärke der alten asiatischen Tradition beweisen. Das hellenische Wesen hatte hier seine Grenzen gefunden.

Wer genauer hinschaut, wird die Grenzen auch in der Kunst von Heliopolis erkennen. Es ist nicht die reine hellenische Kunst. Der Orient war durchaus nicht müde und abgestorben, als Alexander seine Makedonen hinüberführte und griechisches Wesen über ganz Asien ergoß. Wer die klassische Reinheit anbetet, wird die Kinder dieser Ehe zwischen griechischer Beschwingtheit und orientalischem Starrsinn nicht eben ergötzlich finden, und er wird leicht ungerecht verdammen, was die Linie kanonischer Schönheit verläßt. Man ahnt hier schon die kommende Entwicklung mittelalterlicher Kunst voraus, die immer weiter von diesem Kanon abrückte. Aber man ist doch unendlich weit entfernt von einem Vergleich mit dem traurigen levantinischen Zwitter, der heutzutage geboren wird aus der schwach gewordenen europäischen mit der noch schwächeren orientalischen Kunst und Kultur. Wer nur einmal in die rauschende Musik der Kapitelle und Akanthusfriese des Bacchustempels geblickt hat und die befreiende Größe seiner Riesentür ganz aus der Nähe auf sich wirken ließ, der wird an der strömenden Kraft dieser Zeit keinen Augenblick



BAALBEK, RIESENBLÖCKE AN DER RÜCKSEITE DES JUPITERTEMPELS

zweifeln. Sie ist der unseren insofern geistesverwandt, als auch wir mit alten Formen zu spielen verstehen, unbekümmert um ihren tieferen Sinn und ihre ursprüngliche zweckvolle Bestimmung. Der Begriff Barock drängt sich auf. Säulen und Gebälke in reichen und stark sprechenden Verkröpfungen, gebrochene Verdachungen und das Kühnste an Schwung und Gegenschwung bei dem kleinen Rundtempel, der vielleicht der Tyche gehörte, erinnern stark an unser siebzehntes und achtzehntes Jahrhundert. Das ist freilich ein Entwicklungsgang, der mit dem orientalischen Einfluß nicht unmittelbar gegeben war, der aber stark und breitspurig über ganz Syrien von Norden bis ganz nach Süden hinwegführt. Palmyra, Hauran, Ostjordanland, Petra sind die Zeugen. Dort ist überall das Barocke mit dem Großartigen, Großzügigen verbunden wie in Baalbek, als sei es diesen Leuten gar nicht möglich gewesen, anders als in Riesenmaßen zu reden. An der Spitze steht Baalbek. Und damit stehen wir wieder vor dem großen Geheimnis: wie gelangte dieser Jupiter, dieser Nachfolger eines kleinen syrischen Ortsbaal, von dem keinerlei Überlieferung zu uns herüberreicht, bei den hellenistischen Syrern der Römerzeit zu solcher Herrscherwürde? Abseits von den großen Handelswegen, an einer halbversteckten Bergquelle, in einem Örtchen ohne politische, ohne weltgeschichtliche Bedeutung! Daß der Römer seine Hand im Spiele hat, scheint mir das Rätsel nicht zu lösen. Das erklärt uns nur die riesige organisatorische Leistung, das Technische der Bauten, nicht auch die treibende Kraft des Riesenkultes, für den ein so übermäßig großes Gefäß geschaffen wurde. Was hätte den Römer veranlassen sollen, ohne zwingende innere Gründe

diesen Riesenkult in einer von ihm neugegründeten Kolonie einzusetzen? Man hat im ersten und zweiten Jahrhundert viele Jahrzehnte lang an den Heiligtümern geschafft und ist nie ganz zur Vollendung gekommen. Römische Staatskunst allein trieb sicherlich nicht für so lange Dauer zu einer solchen Anspannung vieler Kräfte. Die Macht dieses Jupiter und seiner Priesterschaft auf die Menschen muß außerordentlich gewesen sein.

Höchst merkwürdig, wie verschollen Heliopolis für uns ist! Die antike Literatur schweigt fast völlig davon, und die deutschen Ausgrabungen haben nichts Wesentliches zur Geschichte hinzugewonnen. Olympias, Delphis, Didymas Ruinen sind redselig, tausenderlei wird über die Heiligtümer und das flutende griechische Leben darin berichtet. Heliopolis ist fast stumm. Wir wissen nicht, was für Menschen hier zusammenströmten und wie ihr Kult vor sich ging. Nur das Allgemeinste sagen die Ruinen selbst: sicherlich wurden hier Feste gefeiert und Massenopfer dargebracht. Menschenmengen sind zusammengeströmt und gaben dem Wald der Säulenriesen erst ihren Maßstab, wie das Gewimmel der Pilger den Hallen von St. Peter in Rom. Breite Freitreppen führten zu den beiden großen Tempeln empor, und mitten vor ihnen erhoben sich Altarbauten, die man mit Treppen ersteigen konnte. Hier, mitten vor den ernsten Giebelfronten, stieg die Rauchsäule des Opfers zum blauen Himmel, droben im Giebel öffnete sich am Hauptfeste die Tür, und die Erscheinung des Gottes in den zauberhaften Strahlen der Morgensonne zwang die Versammelten zur Anbetung.

Aber nicht jeder Tag ist ein Festtag. Was geschah sonst hier? Lebten hier Lehren, gab es hier Schulen? Oder lag die Pracht dieser Hallen kalt, leer und stumm, wenn die Feste verrauscht waren? Wir wissen es nicht. Wir ahnen nur, daß starke Kräfte am Werke waren. Das haben die deutschen Ausgrabungen nun noch eindringlicher gemacht. Wer nach ihnen kam, genoß zwar nicht mehr die malerische Verschüttung und die einsame Verwahrlosung, dafür um so mehr die Größe der Architektur, die vorher arg beeinträchtigt war. Dann kam die schwere Aufgabe, das Neugewonnene mitzuteilen. Kann man solche Größe in ein Buch, auf handliche Tafeln zusammenpressen, und dem, der sie nicht sah, auch nur einen Teil des überwältigenden Eindrucks übermitteln? Wie sich gewisse weite Landschaften nur im Riesenformat darstellen lassen, so wirken auf mich nur die allergrößten Bilder von Baalbek so wie sie sollen, nämlich riesig. Es gehört eine große künstlerische Kraft dazu, den aufgezwungenen kleinen Maßstab des Buches zu sprengen. Das ist von den Mitarbeitern an der Veröffentlichung, die bei W. de Gruyter & Co. erschienen ist, dem Architekten D. Krencker, gelungen, mit einfachen sauberen Linienzeichnungen des Bacchustempels. Auch die photographischen Abbildungen zeugen zu einem guten Teil von der Größe. Die wundervollen Originalaufnahmen der Meßbildanstalt, die v. Lüpke verdankt werden, sind hier vom Herausgeber Th. Wiegand verwendet. Ein Genuß für jeden, der ihre schönen Vergrößerungen kennt, die von der Anstalt hergestellt und im Handel zu haben sind. Das wäre der richtige Maßstab der mitteilenden Abbildung für Baalbek. Aber quadratmetergroße Bücher und Mappen sind ein Unding. Wir müssen verzichten und unsere ganze Vorstellungskraft spielen lassen, wenn wir eine Veröffentlichung von Baalbek ausschöpfend genießen wollen. Beide Bände der Baalbek-Veröffentlichung, die im vorigen und vorvorigen Jahre erschienen sind, werden dann viel mehr sein, als treue, genaue und endgültige Führer, sie werden dem schaffenden Künstler ein heißer Ansporn des Willens zum Großen, dem kunstsinnigen Betrachter ein erhebender Genuß des Großen sein; und das kann beiden in der heutigen kleinmütigen Zeit nicht schaden. Den Glücklichen, die Baalbek geschaut haben, erwecken diese Bände alle Erinnerungsschauer eines gewaltigen Erlebnisses, und die, denen es nicht beschieden war, mögen sichs zum Ziel setzen. Soweit sie Deutsche sind, wird es wohl noch auf lange hinaus nur ihr frommer Wunsch bleiben müssen, und die buchtechnisch hervorragend schöne Veröffentlichung wird ihnen bis zu jener künftigen Reise das Urbild ersetzen.



JOHN FLAXMAN, DIE ERFINDUNG DES SPIEGELS. ZEICHNUNG

JOHN FLAXMAN

VON

E. STRÜBING

John Flaxman war der gefeiertste Bildhauer, der in England um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts gelebt hat. Als er im Jahre 1827 die Augen geschlossen hatte, konnte sein Nachfolger auf dem Lehrstuhle für Bildhauerkunst an der königlichen Akademie in London, Sir Richard Westmacott, mit Stolz sagen, daß „nicht nur England den Tod dieses Künstlers beweine: ganz Europa mache mit Recht Anspruch auf ihn und trauere um ihn". Und in Deutschland heißt es wenig später (Kugler, Kleine Schriften, III. S. 61): „Es ist der einzige Flaxman, und wieder nur Flaxman, zu dem man unter den englischen Bildhauern gern zurückkehrt, der einen Geist voll Tiefe und unerschöpflicher Phantasie hat, der seinen Gestalten das Gepräge eines eigentümlich edlen, sittlichen Charakters mitzuteilen weiß, wie keiner seiner Landsleute."

Flaxman der Bildhauer ist in Deutschland jetzt so gut wie gar nicht bekannt. Seine Denkmäler stehen in der Londoner Paulskathetrale, in der Westminster Abbey, in Ostindien, in englischen Privatsammlungen. Nach Deutschland ist wohl nichts davon gekommen. Und Abbildungen der Werke finden sich nur ganz selten in älteren Zeitschriften oder in einzelnen Gesamtdarstellungen der englischen Bildhauerkunst.

Viel näher steht uns Flaxman der Töpfer. Zwar wissen um den Namen auch nur die Fachleute, die Sammler wie die Gelehrten. Alle die vielen Freunde der kleinen, feinen Wedgwoodarbeiten ahnen meist nicht, daß ein berühmter Bildhauer namens Flaxman als junger Mensch diesen Zweig der Töpferkunst erst zu Ansehen gebracht hat. Flaxmans Verdienst gegenüber den 48 Modelleuren Wedgwoods ist es gewesen, die Produk-

tion der Werkstatt auf künstlerisches Niveau gehoben zu haben. Fünf Jahre lang hat er in Wedgwoods Werken in Etruria Modell auf Modell geschaffen und unzählige Vorzeichnungen für Reliefs geliefert.

Gewiß am bekanntesten in Deutschland ist Flaxman der Zeichner. Wir schätzen und bewundern seine Illustrationen für Homer und Aeschylus und für Dante, die uns aus vielen Nachstichen und Reproduktionen bekannt sind. Und doch können diese Vervielfältigungen nicht im entfernten das wiedergeben, was ihre Vorzeichnungen sagten. Wenn auch die Stiche aus der Hand eines Blake zu dem Edelsten und Feinsten gehören, was die nachfühlende Hand eines Freundes je geschaffen hat, so fehlt den klaren, kalten Linien doch jenes zitternde Leben, jene rührende Bescheidenheit, die jeder Strich der Originale ausdrückt.

Originalzeichnungen von Flaxman waren in Deutschland bisher äußerst selten. Wohl kaum eine öffentliche Sammlung kann sich rühmen, solche Schätze zu besitzen. In den englischen Sammlungen sind sie geblieben bis auf den heutigen Tag. Jetzt erst ist es der Mannheimer Kunsthalle gelungen, ihren schönen Bestand an Handzeichnungen aus der Zeit um und nach 1800 ganz wesentlich zu vermehren durch die Erwerbung



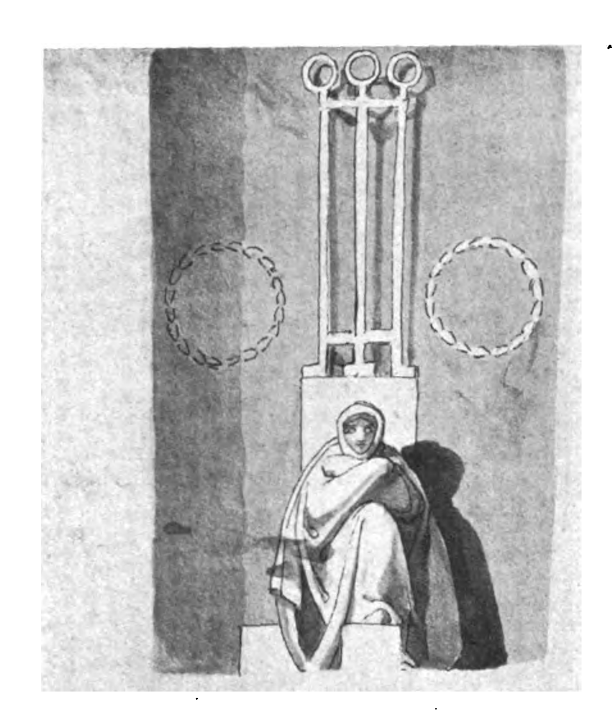
JOHN FLAXMAN, DIE WITWE. ZEICHNUNG

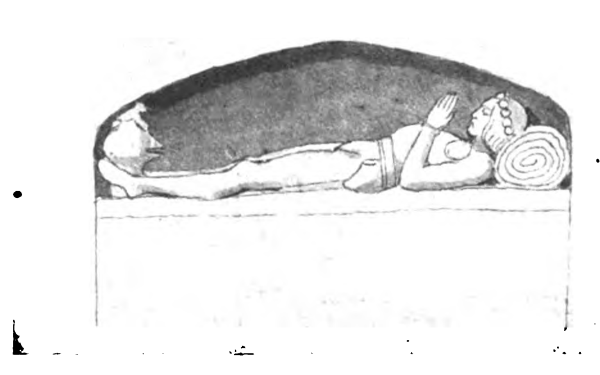
einer Reihe der schönsten und edelsten Proben der Zeichenkunst des Meisters: Blätter aus allen Gebieten seines Schaffens, Entwürfe für plastische Arbeiten, für Grabdenkmale wie für Wedgwoodreliefs, Studien für seine Vorlesungen über die Bildhauerkunst, die er seit 1810 an der Londoner Akademie zu halten hatte, Skizzen für Illustrationen zu Dante und zu Bunyans „Pilgrims Porgreß“ ebenso wie für die Folgen des Vaterunsers und der „Werke der Barmherzigkeit“. —

Im Jahre 1755, im selben Jahre, in dem Winkelmanns erste aufsehenerregende Schrift „Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ erschien, wurde Flaxman geboren. „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“, sagt Winkelmann, und es ist, als ob dieser Satz über der Jugend Flaxmans wie ein Leitstern geleuchtet hätte. Der Knabe sieht in des Vaters Werkstatt die Gipse nach der Antike. Der Jüngling studiert den Homer, den Hesiod und den Aeschylus. Die Liebe zum Altertum hat den Mann nicht verlassen. Von unschätzbarer Bedeutung für den Künstler sind die



JOHN FLAXMAN, STUDIE FÜR DIE ILLUSTRATION DES „LECTURES ON SCULPTURE“. ZEICHNUNG





JOHN FLAXMAN, DENKMAL EINES MINNESÄNGERS
ZEICHNUNG



JOHN FLAXMAN, „FÜHRE UNS NICHT IN VERSUCHUNG"
ZEICHNUNG

Jahre, in denen er für Wedgwood tätig war. Der jung Verheiratete mußte an Broterwerb denken. Mit unermüdlichem Fleiß überträgt er antike Kompositionen auf die kostbare Jasperware, übersetzt sie ins Liebliche, Graziöse und bildet sich seinen eigenen Stil für selbsterfundene Kompositionen. Viel Rokoko lebt noch in den Zeichnungen der Wedgwoodzeit, wie in der „Erfindung des Spiegels". Klassizist im Sinne eines Carstens ist Flaxman nie gewesen. Selbst in seinen berühmten Illustrationswerken, die er in Rom zeichnete, kann er seine Herkunft von dem sterbenden Rokoko nicht verleugnen, und noch Spätwerke wie die Illustrationen des Vaterunsers haben die Kleinteiligkeit und die leichte Sentimentalität jener Spätkunst des achtzehnten Jahrhunderts, die am besten durch den Namen Greuze gekennzeichnet wird. „Die naiven und herzlichen Motive" gelingen dem Künstler am besten, urteilt Goethe. Rom hat ihm archäologische Kenntnisse vermittelt, das Heroische, das die Zeit suchte, hat er von dort nicht mit heimgebracht.

Einfältigkeit der Seele ist Flaxman Voraussetzung für alles künstlerische Schaffen. Wer sich nicht von sich aus gut zu sein bemüht, kann nie ein gutes Kunstwerk hervorbringen, so predigt er seinen Schülern. Kunst bedeutet ihm „etwas Heiliges und wahrhafte Religion". So ist es auch zu verstehen, daß er bald nach seiner Rückkehr aus Rom sich mehr und mehr von der Antike



JOHN FLAXMAN, WANDGRAB. ZEICHNUNG

abwendet und zur Darstellung christlicher Gegenstände übergeht. Bezeichnend für seine Gesinnung sind die Äußerungen, die Schorn im Kunstblatt 1827 von ihm berichtet. Er läßt den alten Flaxman sagen: „Es war der Zweck meiner Vorlesung an der Akademie, zu zeigen, daß die Kunst im Christentum noch Höheres leisten könne, als im Heidentum, denn die christlichen Ideen sind erhabener als die heidnischen, und das Beste, was die Kunst der Griechen und Römer hervorgebracht hat, ist dem Gedanken nach auch in den göttlichen Vorstellungen vorhanden, zum Beispiel der Gigantenkampf, welchen die Apokalypse vortrefflich schildert. Das Erhabene der griechischen Kunst ist allein aus der Erinnerung an die Idee des einzigen Gottes entsprungen, die aus alter Zeit in dem Heidentum übriggeblieben war und erst durch Christus wieder zur Klarheit erweckt worden ist. Die Wahrheit, Anmut und sinnliche Schönheit der Natur läßt sich ebensogut auf die christlichen Gegenstände anwenden, als auf die heidnischen, und ich behaupte, daß in dem alten und neuen Testamente mehr vorteilhafte Gegenstände für die Kunst zu finden sind als in der heidnischen Mythologie". Die Übersetzung antiker Formen in die Formensprache seiner Zeit, die Nachahmung der Griechen und Römer, die dem jungen Künstler als letztes Ziel erschienen war, ist dem reifen Manne nur eine Vorstufe zu einer höheren christlichen Kunst. —

Flaxman der Zeichner ist, ohne es zu wissen und zu wollen, Lehrer ganzer Generationen geworden. Seine großen Illustrationswerke haben Schule gemacht. Die Heldenlieder der Alten mit Umrißzeichnungen zu schmücken, wurde Mode, bald nachdem die Flaxmanschen Zeichnungen bekannt geworden waren. Die Künstler machten sich die neue Zeichenweise zu eigen, und in langen Abhandlungen schrieben die Theoretiker über den Wert und die Bedeutung dieser Art, Dichtungen zu illustrieren, gegenüber der alten Manier, wie sie in Taschenbüchern und Almanachen Chodowiecki und seine vielen Nachahmer gepflegt hatten. — Wieweit Flaxman schon in Rom auf den durchaus anders gearteten Carstens gewirkt haben kann, wird sich nie feststellen lassen. Tatsache ist, daß



JOHN FLAXMAN, „ERLÖSE UNS VON DEM ÜBEL". ZEICHNUNG

von Carstens an bis über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hin, bis über Genelli hinaus die Umrißzeichnung, wie sie Flaxman zuerst in seinen Homerillustrationen angewendet hatte, beliebt blieb.

Und Flaxmans Wirkung auf uns Heutige? Wir haben in den beiden letzten Jahrzehnten die Wiederentdeckung der Nazarener- und Romantikerkunst miterlebt. Auch die Kunst der Klassizisten ist uns merklich näher gerückt in diesen Jahren. der sich duckenden Verdammten ist an sich unübertrefflich. Blätter wie die beiden Illustrationen der Werke der Barmherzigkeit gemahnen in ihrer Großzügigkeit an Arbeiten moderner Künstler. Ist es Zufall, daß Barlach, der auch Bildhauer ist, als erster wieder seit Flaxman so blockmäßig geschlossene Gestalten fand wie die Trauernde des einen oder die Tröstende des anderen dieser beiden Blätter? Und schließlich ein Blatt wie das „Führe



JOHN FLAXMAN, JAKOBSLEITER. ZEICHNUNG

Ist es also zufällige Modesache, daß wir Flaxmans Zeichnungen, die zeitlich mit jenen zusammenfallen, bewundern? Gewiß nicht! Die schlichten Blätter sprechen uns in ihrer Selbstverständlichkeit so unmittelbar an, wie die Werke nur weniger Meister. Eine Erfindung wie die des Engels, der die Seelen aus dem morschen Kahn scheucht, die Kontrastierung der hoch aufgerichteten, lichten Gestalt mit dem Durcheinanderdrängen und Fliehen uns nicht in Versuchung": hier spüren wir wohl am deutlichsten, daß für Flaxman Kunst „eine wahrhafte Religion" bedeutete. Das Spröde des Stoffes, das literarisch bedingte Kunstepochen immer wieder gereizt hat, ist selten mit dieser Leichtigkeit überwunden worden. Das Literarische wird umgewertet in ein Künstlerisches, in Richtungslinien, die sich in der Fläche auswirken können: das Aufwärts des Guten kämpft gegen das Abwärts



JOHN FLAXMAN, WÄCHTER. ZEICHNUNG

des Bösen. Ein klares, rein künstlerisches Problem ist es, das schließlich gelöst wird, und daher können wir so eine Komposition heute noch besser genießen als alle die trockenen oder süßlichen Illustrationen des Vaterunsers nachnazarenischer Künstler, die in epischer Breite Geschichten vom täglichen Brot oder vom Vergeben der Schulden erzählen. Zeitlos wie die fünfte Bitte selbst ist diese Zeichnung.

William Blake nennt Flaxman wegen der Lauterkeit seiner Kunst einen „erhabenen Erzengel". In seiner gesteigerten Sprache will er damit das reine Streben des Künstlers umschreiben, das Blake weit über bloße Geschicklichkeit der Hand stellt, und wie ein Segen über das Lebenswerk Flaxmans klingen die Zeilen, die Blake an diesen „Freund von der Ewigkeit her" schrieb: „Gesegnet seien jene, die eifrig sind im Suchen der Kunst und menschlicher Vollendung".



JOHN FLAXMAN, GRABMAL. ZEICHNUNG



ALFRED KUBIN, DER METZGER. FARBIGE ZEICHNUNG
AUS DER KUBIN-AUSSTELLUNG BEI FRITZ GURLITT, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die große Berliner Kunstausstellung macht in diesem Jahr einen viel besseren Eindruck. Der Garten ist wieder erträglich hergerichtet, die schrecklichen Räume des Glaspalastes sind mit Stoffen und Farben wohnlicher gemacht, die Ausstellung ist kleiner geworden (nur tausend Nummern) und es gibt Abteilungen, die lebhaft zu interessieren vermögen. Über die Ausstellung der Architekten, die den auch hier schon angeregten Gedanken, einmal Zeichnungen von Architekten zu zeigen, in gewissen Grenzen verwirklicht hat, soll in diesen Heften besonders berichtet werden. Gut gemacht ist daneben die Ausstellung der Graphik und Aquarelle. Besonders die Abteilung „Das illustrierte Buch" enthält Wesentliches. In dem ersten Saal, der „ausgewählte Stücke aus dem Kunstbesitz der Stadt Berlin und der Bezirksämter Charlottenburg und Schöneberg" enthält, findet der Besucher eine Reihe zwar bekannter, zum Teil aber ausgezeichneter Bilder und Plastiken. Das Wichtigste sind ein Kinderbildnis und das Casselbildnis von Liebermann, eine reizende Landschaft von Oberländer, ein altes, frisch gebliebenes Bild von Ludwig von Hofmann, Arbeiten von Slevogt, Corinth, Ury und Thoma, und gute Plastiken von Gaul und Kolbe. Die Räume, in denen der Verein Berliner Künstler und die Novembergruppen ausgestellt haben, sind



ALFRED KUBIN, DER VERSCHMACHTENDE. FARBIGE ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER KUBIN-AUSSTELLUNG BEI FRITZ GURLITT

dann freilich inhaltslos. Dieser Materialmangel fällt jedoch nicht der Ausstellungsleitung zur Last. Das Hauptverdienst für die Verbesserung dieser auf ein kaum noch erträgliches Niveau gesunkenen großen Berliner Kunstausstellung scheint Hans Baluschek zu haben. —

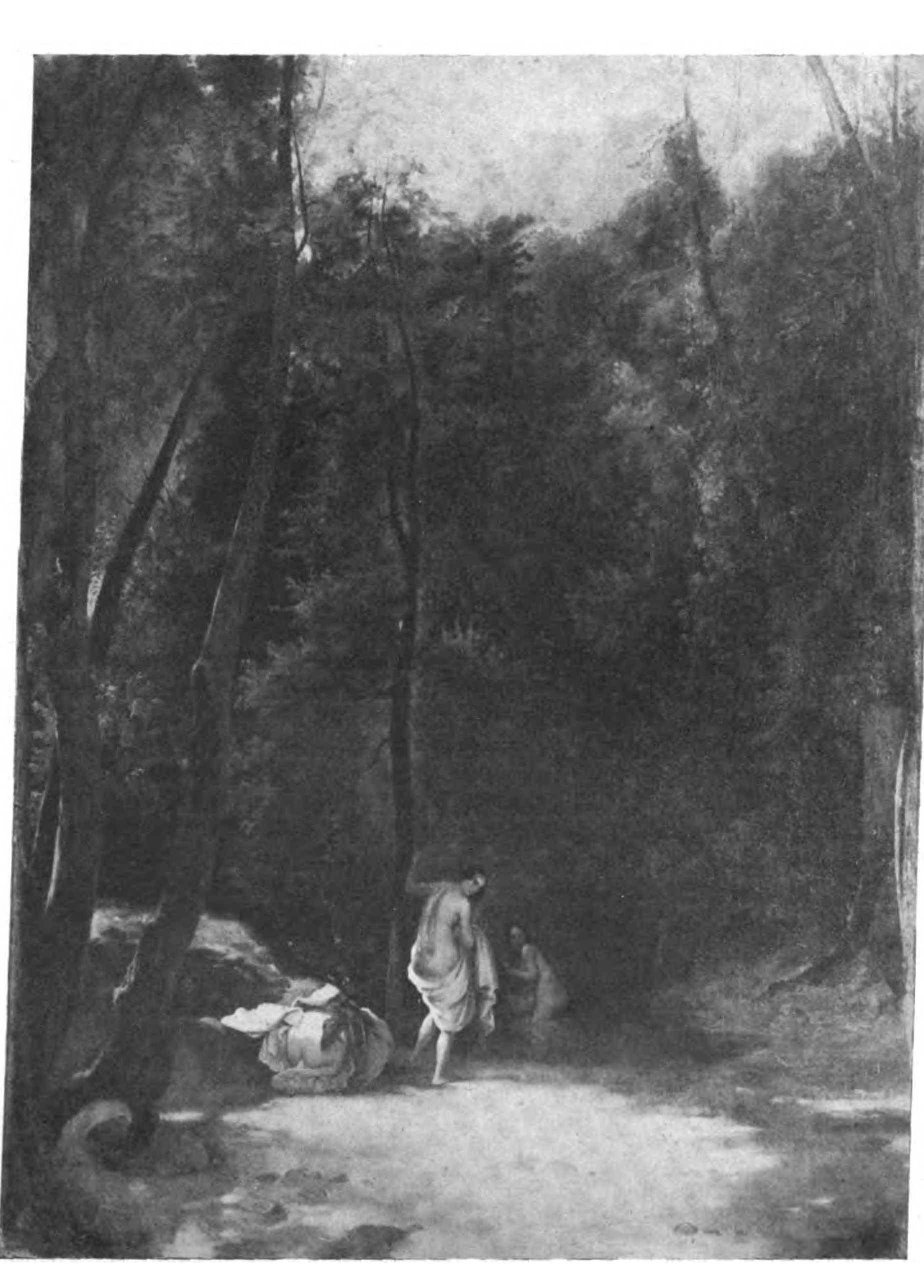
Im April und Mai stellten die Galerie Goldschmidt und Wallerstein Holzschnitte von Wilhelm Rudolf aus. Dargestellt sind Straßen, Bahnstrecken, Flußläufe und vor allem Tiere. In einer lebendigen und geistreichen Holzschnitttechnik, die den Eindruck zu übersetzen und Bewegung darzustellen versteht. Vergleicht man, so kommt die Art Wilhelm Rudolfs am nächsten dem Stil, den Walter Klemm vor einer Reihe von Jahren als Maler und Zeichner hatte. Damit ist viel Gutes gesagt, es ist aber auch das Bedenken damit ausgesprochen, daß Geschicklichkeit mit den Jahren die Frische der Naturbeobachtung vergewaltigen kann, wenn das künstlerische Erlebnis nicht immer wieder erneuert wird.

Bei Fritz Gurlitt war eine umfangreiche Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen Alfred Kubins zu sehen. Sie erneuerte den Respekt vor diesem Zeichner des Gespenstischen, Romantischen und Abenteuerlichen. Bei dem, was Kubin will, oder vielmehr bei dem, was er seiner Natur nach muß, ist die Gefahr, die Natur aus den Augen zu verlieren und der Willkür zu verfallen so groß, daß man

die Entwicklung dieses Illustrators als ein Zeichen großen künstlerischen Ernstes werten muß. Nach den Arbeiten der Jugend, die das ganz Unwirkliche mit ziemlich akademischen Mitteln gestaltet hatten, lag die Gefahr nahe im absolut Phantastischen zu versinken oder, was noch schlimmer gewesen wäre, im Manieristischen. Kubin hat, als er sah, daß er in eine Sackgasse zu geraten drohte, entschlossen kehrt gemacht und die Natur gesucht, ohne von seinen dichterischen Vorstellungen zu lassen. Seine Zeichnung ist weltlicher geworden, und das ist ihr gut bekommen. Der Künstler erscheint in einer so umfangreichen Kollektivausstellung ein wenig wie ein melancholisch grübelnder Rowlandson. Freilich: ohne englischen Porter und Roastbeef. Er bringt es fertig wie auf einem straff gespannten Seil durch die Kunst, über die Kunst unserer Zeit hinwegzubalanzieren; er bleibt einzig in seiner Art und wird, trotz einer starken Produktivität, wenn nicht besser, so doch auch nicht schlechter. Es ist ein guter Kern in Kubin. Vielleicht fehlt seinem Talent eine breitere Basis. Es ließe sich denken, daß er Vortreffliches leistete, wenn er regelmäßige Zeitberichte für eine große Zeitung oder Zeitschrift zeichnete, wenn er Halt gewönne an konkreten Aufgaben. Die vielen Buchillustrationen wollen nicht recht schmecken; auch fördern sie nicht genügend, was Kubin am nötigsten braucht: Bestimmtheit.

Die in der Ausstellung verbrachte Stunde war ungemein anregend. Was man heute nicht oft sagen kann. Und der Eindruck wirkte nach, weil zum Erlebnis wurde, was allein in der Kunst dazu werden kann: ein persönliches starkes Erlebnis des Lebens von seiten des Künstlers.

K. Sch.



KARL BLECHEN, BADENDE IM PARK VON TERNI

NEUERWERBUNG DER NEUEN GALERIE IN HANNOVER

HANNOVER

Das im Maiheft schon kurz besprochene Bild von Karl Blechen „Badende im Park von Terni" ist aus der Galerie Matthiesen in den Besitz der Neuen Galerie, die von Dr. Dorner geleitet wird, übergegangen. Die Skizze zu diesem Bild ist in der Kernschen Blechenmonographie abgebildet (S. 104). Eine andere Fassung des Bildes besitzt die Berliner Nationalgalerie. Es soll noch eine dritte Fassung vorhanden sein, doch ist deren Aufenthaltsort unbekannt. Alle drei Bilder, die fast gleich groß sind (ungefähr 1 m × 75 cm), sollen in der Zeit von 1830 bis 1837 entstanden sein. Das Bild, das Hannover neu erworben hat, zeichnet sich dadurch aus, daß es vortrefflich erhalten ist.



UKTIONSNACHRICHTEN

KUPFERSTICH-AUKTION BEI BOERNER IN LEIPZIG

(19.—23. Mai 1924)

Bei der augenblicklichen Geldkatastrophe in Deutschland mußte dem Kunstmarkt eine so große Auktion mit zahlreichen Blättern ersten Ranges aus den verschiedensten Gebieten sehr wichtig sein. Es handelte sich um die Belastungsprobe des Marktes: wird sich die Qualität und die Sammlerleidenschaft als stärker erweisen — oder die allgemeine Depression?

Nun, die Probe ist überraschend gut bestanden. Überall hielten sich bei Boerner die Preise auf Friedenshöhe; bisweilen stiegen sie darüber hinaus; für Blätter von höchstem Gewicht wurden anstandslos Preise bezahlt, die sich im fünften Tausend bewegen. Und das Erfreuliche war, daß nicht das Ausland in erster Linie dazu den Grund gab — obwohl es mit einigen prominenten Händlern und mit bedeutenden Aufträgen sich beteiligte —, sondern daß viele, ja die meisten der wichtigen und teuren Stücke in deutschen Händen blieben, und zwar in Sammlungen. An erster Stelle ist hier Düsseldorf zu nennen, das sich mit Erfolg an den höchsten Geboten beteiligte und eine stattliche Sammlung bedeutender Stücke erwarb; danach Leipzig, das die schönsten Rembrandts erwarb. Aber auch Berlin, Nürnberg, Dresden, Stuttgart und Gotha kauften gut.

Die außergewöhnliche Zahl von Qualitätsgraphik, die sich bei Boerner vorfand — von den 2200 Nummern war das meiste wertvoll, ein sehr stattlicher Bruchteil museumsreif —, ergab sich aus dem glücklichen Zusammentreffen einiger hochbedeutender Spezialsammlungen: die Altitaliener bildeten die ehemalige Kollektion Professor Ehlers in Göttingen; die musterhaft zusammengebrachten Porträtstiche des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts Benno v. Römers (der schon 1871 gestorben war), und die erlesenen Altdeutschen nebst Rembrandt u. dergl. entstammten Dubletten vor allem der Nürnberger Museen, die durch Zusammenlegung der Kabinette des Germanischen Museums und der Stadt verfügbar wurden. Hier kamen auch kostbare Seltenheiten auf den Markt, der beispielsweise die Clairobscur-Schnitte des Urs Graf seit Jahrzehnten nicht mehr gesehen hatte.

Rekordpreise (über 1000 Mark) blieben ausschließlich den alten Stichen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, Deutschen wie Italienern, und Rembrandt vorbehalten. Die dekorativen großen Stiche der Barockzeit haben längst an Zugkraft eingebüßt; selbst die besten und schwungvollsten Blätter überstiegen nur in Ausnahmefällen die Höhe von 500 Mark, wie die großartigen und lebensgroßen Porträts Ludwigs XIV. von Nanteuil, für die 400—650 Mark, oder Janinets schöner Farbstich von Paris, für den 650 Mark bezahlt wurden. Belottos große Ansichten aus Dresden hielten den Preis von 300—400 Mark; Callot fiel dagegen ab und erzielte nur mit einem kompletten Exemplar der großen Misères de la guerre (18 Bl.) 320 Mark.

Von Rembrandt seien nur die höchsten Preise erwähnt: Jupiter und Antiope (B. 203) 2600 Mark; die Landschaft mit dem Turm (B. 223) 3200 Mark; Rembrandts Mutter (B. 343) 4100 Mark und Hieronymus mit dem Löwen (B. 104) 4500 Mark.

Bei den fast vollständig vertretenen Altdeutschen können auch nur die durch prominente Preise gezeichneten hervorgehoben werden. Die Sensation bildeten vier Schweizer Bannerträger, Helldunkel-Holzschnitte des Urs Graf, künstlerisch nichts weniger als erstklassig, aber eine Rarität wie sie im Buch steht: darauf reagierten prompt die Preise, die für die gleichwertigen Stücke von 1500 bis 4400 Mark kletterten. Dürer behauptete natürlich seinen Rang, obwohl die Melancholie 2500 und Hieronymus im Gehäus gar nur 1450 Mark brachten. Amymone kam auf 1800, die Geburt Christi (B. 2) auf 4500 Mark und ging in den Londoner Kunsthandel über; der teuerste Holzschnitt war B. 131, der Ritter mit dem Landsknecht, mit 1650 Mark.

Von den andern Stechern stand Schongauer ihm am nächsten: Tod Mariä (B. 33) 1900 Mark, der Hl. Michael (B. 58) 4000 Mark. Isr. v. Meckenen erreichte mit der Querfüllung mit Vögeln (Geisberg 469 II) 1200 Mark, Barthel Behams Porträt Ferdinands I. (B. 61) 1100 Mark und Altdorfer mit dem Holzschnitt der hl. Familie am Taufbecken (B. 59) 1050 Mark.

Ähnliche Preise wurden für die Stiche Mantegnas gezahlt, dessen Auferstandener zwischen Andreas und Longinus (B. 6) überhaupt den Rekord mit 4800 Mark schlug. Sein Bacchanal mit Silen brachte 1500, Herakles und Antäus 1800 Mark. Eine Raritätsschätzung waren die 3400 Mark für die Geburt Christi des Monogrammisten J. J. C. A. aus der frühbologneser Schule, dem aus ähnlichen Gründen auch die hl. Familie G. A. da Brescias nach Mantegna (B. XIII, 320, 5') mit 2300 Mark nahekam. D. Campagnola erzielte mit der Enthauptung der hl. Katharina (B. 6) 1300 Mark, B. Montagnas unbeholfene Satyrfamilie (B. 17) ergab 1100 Mark. Und Marc Antonio, dessen Durchschnittspreise um 150 Mark lagen, erreichten nur mit dem anziehenden Porträt Raffaels (B. 496) eine ähnliche Höhe, 1350 Mark. Die Wertung graphischer Originalität und Naivität drückt sich in dieser durchgängigen Bevorzugung eigner Erfindung vor dem Reproduktionsstich deutlich aus. Paul F. Schmidt.

AMSTERDAM

Mit der Sammlung Goldschmidt-Przibram, die Anfang Juni in Amsterdam versteigert wurde, gelangten zwei altdeutsche Altäre von einer Bedeutung auf den Kunstmarkt, die nur noch wenige deutsche Werke im privaten Besitz des Auslandes beanspruchen können. Der Sebastiansaltar von 1507, Hans Baldung-Griens frühester Altar, das Gegenstück zu dem schmuckreichen, farbigen Dreikönigsaltar des Kaiser-Friedrich-Museums, stammt aus der ersten Sammlung Friedrich Lippmann und wurde mit dieser Ende der 1870er Jahre der Berliner Galerie angeboten. Leider entschied man sich damals dafür, nur den einen Altar zu behalten. Beide Meisterwerke waren von Anfang an beisammen und schon in der



HANS BALDUNG-GRIEN, MARTYRIUM DES HL. SEBASTIAN. MITTELBILD DES ALTARS

VERSTEIGERT BEI FREDERIK MULLER & CO., AMSTERDAM



HANS BALDUNG-GRIEN, RECHTER SEITENFLÜGEL DES SEBASTIANALTARS

VERSTEIGERT BEI FREDERIK MULLER & CO., AMSTERDAM

Werkstatt als Gegenstücke für die Stadtkirche in Halle gemalt worden.

Der andere Altar mit Darstellungen aus der Legende einer Heiligen gehört zu einer Gruppe von Bildern, die am Anfang der Tafelmalerei in Nürnberg steht. Der „Meister Berthold" wird als ihr Urheber angesehen, die Herkunft aus der damals und schon früher blühenden Schule von Prag ist sicher. Es handelt sich jedenfalls um einen Künstler, der im Gegensatz zu den Prager Malern große Maßstäbe sucht und beherrscht. Die Tafeln der Sammlung Goldschmidt sind von ungewöhnlich großen Verhältnissen, die mit schlicht und großbewegten Figuren unter Verzicht auf das den Malern jener Zeit so liebe Beiwerk gemalt sind. In den Tafeln lebt schon die Gesinnung eines Dürer.

Für den fünfteiligen Flügelaltar Hans Baldung-Griens bezahlte der Amsterdamer Kunsthändler Goudstikker 99000 holländische Gulden.

Das kleine Männerbildnis im Rund von Hans Holbein dem Jüngeren (Durchmesser 12 cm) brachte 39000 Gulden, die nürnbergische Heiligentafel mit der heiligen Maria und der heiligen Elisabeth brachte 35000 Gulden.

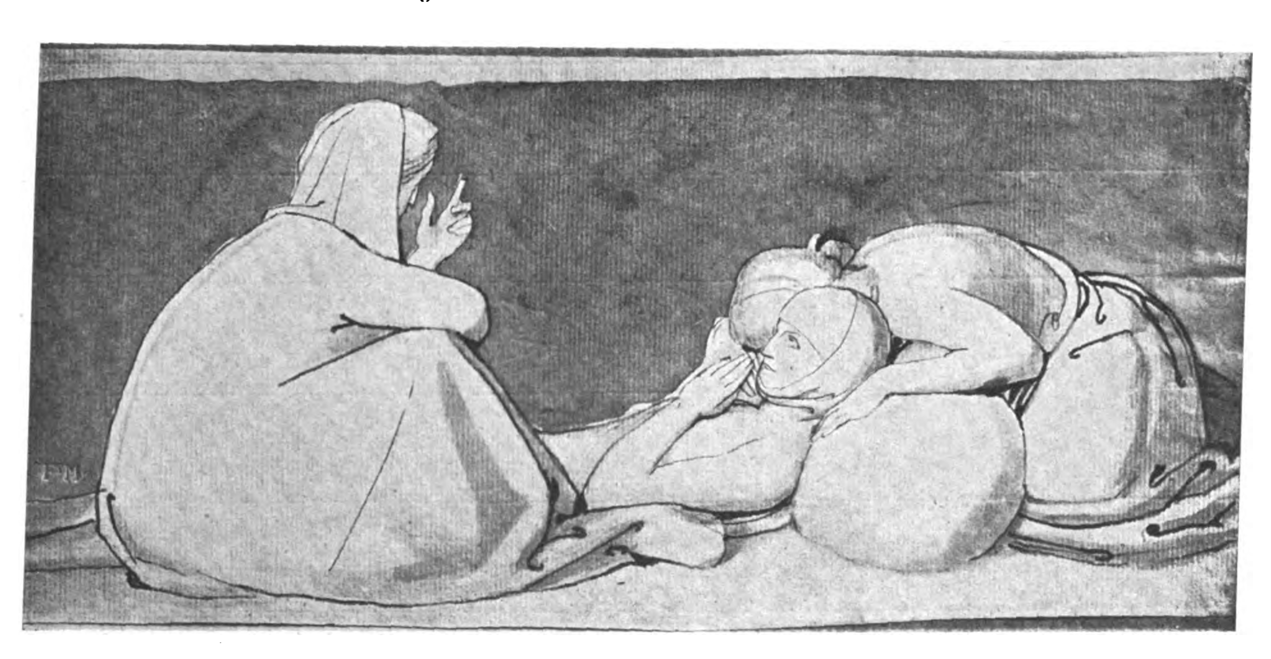
Die Bilder des 19. Jahrhunderts, meistens Arbeiten der Schule von Fontainebleau, erzielten folgende Preise: Corots „Le Lac" 9000 Gulden, Théodore Rousseaus „Landschaft" 13500 Gulden, Decamps „Tobias mit dem Engel" 24000 Gulden; ein Dupré brachte 4000, ein Diaz 2200 Gulden.

Menzels Gouache „Voltaire" aus dem Jahre 1856 wurde mit 1900 Gulden zugeschlagen, die „Badenden Zigeunerinnen" von Pettenkofen mit 1200 Gulden.

Nicht sehr teuer waren die Renaissancebronzen: Andrea Riccios „Bärtiger Mann" 2900 Gulden, ein „Stier" aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts 1000 Gulden und ebensoviel ein aus der gleichen Epoche stammender „Herakles Farnese".

Unter den Medaillen waren zwei Stücke von Antonio Pisano am höchsten bewertet. Der Alfonso V. von Aragon-Neapel brachte 10400 Gulden, der Vittorino da Feltre 10000 Gulden.

Rembrandts Radierungen. Das Hundertguldenblatt, zweiter Zustand: 27000 Gulden. Die Landschaft mit den drei Bäumen: 4800 Gulden. Der Goldschmied Jan Lutma, zweiter Zustand: 4700 Gulden. Bildnis des Malers Jan Asselijn: 4100 Gulden. Clement de Jonghe: 3700 Gulden. Der Goldwäger Uytenbogaert: 1650 Gulden. Der Arzt Ephraim Bonus: 1550 Gulden. Es waren alles sehr gute Drucke, die in solcher Qualität auf dem Markt gelegentlich schon teurer bezahlt worden sind.



JOHN FLAXMAN, „DIE KRANKEN PFLEGEN"
ENTWURF FÜR DIE FOLGE „DER WERKE DER BARMHERZIGKEIT". ZEICHNUNG

MÜNCHEN

Bei Hans Goltz gab es zwei gute Ausstellungen: eine Kollektiv-Ausstellung von Zeichnungen, Aquarellen und Graphiken Karl Hofers und eine Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen, die Jos. Eberz von seiner zweiten italienischen Reise mitgebracht hat.

ZÜRICH

Im Kunsthaus war im Mai und Juni eine umfangreiche Ausstellung von Bildern, Zeichnungen und graphischen Arbeiten Lovis Corinths zu sehen. Corinth war sehr würdig mit dieser Gesamtausstellung vertreten. Im Vorwort des Katalogs sagt W. Wartmann kluge, lebendige Worte vor allem über Corinths Radierungen.

DER STREIT UM DIE FRANZÖSISCHEN BILDER DER SAMMLUNG SIR HUGH P. LANE IN ENGLAND UND IRLAND

In der Tate-Galerie in London sind seit Februar 1917 die Bilder der französischen Impressionisten und Barbizonmeister ausgestellt, die der beim Untergang der „Lusitania" umgekommene irische Sammler Sir Hugh P. Lane zusammengebracht hatte. Es ist eine Sammlung von im ganzen 39 Bildern, unter denen sich eine Anzahl von Meisterwerken befindet. Von Edouard Manet „Die Musik im Tuileriengarten" von 1862 und das große Ganzfigurenbildnis der „Eva Gonzalès an der Staffelei", jenes Bild, von dem der irische Romancier George Moore in seinen „Erinnerungen an die Impressionisten" so sehr schwärmte. Von Renoir ein großes Straßenbild, genannt „Les Parapluies", ein Gemälde mit vielen Figuren aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. Von Claude Monet eine Ansicht von Vétheuil „Sonnenschein und Schnee" von 1881. Von Pissarro ein Frühlingsbild aus der Nähe von Louveciennes. Von Daumier ein Don Quichote, von Corot eine prachtvolle frühe Ansicht von Avignon mit dem Palast der Päpste und einen „Sommermorgen". Von Barye eine „Ansicht des Waldes von Fontainebleau". Von Diaz ein Figurenbild „Ursprung der Liebe". Von Courbet drei Landschaften. Von Théodore Rousseau eine „Mondscheinlandschaft" mit Figuren. Von Puvis de Chavannes die „Enthauptung Johannes des Täufers" und ein ganz prachtvolles Bild „Bei der Toilette". Von Monticelli eine „Landschaft mit Heuhaufen". Von Alfred Stevens sein schönstes Bild „Le Cadeau". Von Fantin-Latour ein Stilleben; ferner mehrere Bilder von Mancini und einigen Meistern zweiter Ordnung.

Diese für London und England äußerst wichtige Sammlung befand sich früher in der städtischen Galerie in Dublin in Irland, zu deren Direktor Sir Hugh P. Lane im September 1913 ernannt war und der er sie ursprünglich hatte vermachen wollen. Hugh P. Lane knüpfte an dieses Vermächtnis die Bedingung, daß die Stadt Dublin für sie eine eigene moderne Galerie ausländischer Kunstwerke bauen würde. Sollte fünf Jahre nach seinem Tode die Galerie nicht gebaut sein, so sollten die Bilder, die später dann als Leihgabe in der Nationalgalerie in London ausgestellt waren, im Sinne seines Testamentes verkauft werden. Als Sir Hugh P. Lane sah, daß die Stadt Dublin sich nicht mit dem Bau beeilte, vermachte er die Sammlung der Nationalgalerie in London, da die Verwaltung der Londoner Museen in Aussicht stellte, die von dem Händler Joseph Duveen gestifteten Mittel zum Bau einer Ausländergalerie zu verwenden; die Sammlung Hugh P. Lane sollte den Mittelpunkt dieser Galerie bilden.

Der Sammler hat also abwechselnd seine Bilder sowohl seiner Vaterstadt Dublin, wie auch der Stadt London vermacht, war abwechselnd mit beiden Körperschaften böse und äußerte kurz vor seinem Tode, jene Stadt sollte die Sammlung bekommen, die seine Wünsche nach einer Ausländergalerie erfüllte. Kurz vor seiner Abfahrt mit der „Lusitania" aber äußerte er, er hoffe, Dublin würde die Galerie bauen, denn dieser Stadt hätte er sie immer zugedacht gehabt. Da sein letztes Testament infolge des Mangels an beglaubigten Zeugenunterschriften nach englischen Gesetzen rechtlich wertlos ist, tritt die Rechtsfrage in Kraft und niemand weiß, wie die Dinge ausgehen und wem die Bilder einstmals gehören werden. Da, wie es scheint, die Verwaltung der Nationalgalerie in London entschlossen ist, Hugh P. Lanes Wünschen nach Gründung einer Ausländergalerie zu erfüllen, ist damit zu rechnen, daß die Sammlung in London bleibt, wo sie jetzt, nach der Neueröffnung der Tate-Galerie im Jahre 1920, in einem Raume des Turner-Flügels untergebracht ist, falls nicht die Ansprüche der Iren auf Erfüllung des ungültigen Testamentes doch anerkannt werden. In diesem Falle würden aber die Bilder nicht der Stadt Dublin anheimfallen, sondern nach dem Wortlaut jenes Vermächtnisses verkauft werden müssen.

Es ist zu hoffen, daß diese sehr schöne Sammlung den englischen Museen erhalten wird, denn die englischen Museen sind noch verhältnismäßig arm an moderner ausländischer Kunst. Edouard Manet ist in der Tate-Galerie sonst nur mit einem, allerdings sehr schönem späten Werk vertreten, mit der „Servante de Bocks" aus der früheren Sammlung Haviland in Paris. Ein selten gesehenes und selten abgebildetes Werk, von dem wir eine Reproduktion unsern Lesern vorführen. E.W.



EDOUARD MANET, BIERKELLNERIN

NEUE BÜCHER

BODE ADRIAEN BROUWER schreit der grasgrüne Umschlag eine kürzlich im Euphorion-Verlag erschienene Monographie über den großen Maler der „flandrischen Nation“ in die Welt. Die Aufforderung des Redakteurs dieser Zeitschrift, hier mein neues Buch selbst anzuzeigen, habe ich nach einigem Besinnen angenommen; nicht um Reklame dafür zu machen — das muß ich dem Inhalt des Buches überlassen —, aber weil mir dadurch Gelegenheit geboten wird, offen zu sagen, was es bieten soll und hoffentlich bietet.

Vor etwa vierzig Jahren hatte ich eine erste Monographie über Brouwer verfaßt, die in den „Graphischen Künsten“ erschien und daneben in einem Sonderdruck veröffentlicht worden ist. Die schmeichelhafte Kritik, daß damit das letzte Wort über den Meister gesagt worden sei, habe ich im Laufe der Zeit als wenig berechtigt erkennen müssen. In der Überzeugung, daß man immer am besten tut, wenn man selbst an sich Kritik übt, habe ich zuerst den Versuch gemacht, jene ältere Monographie umzuarbeiten; da sich dies aber als zu schwierig erwies, habe ich dieses neue Buch über Adriaen Brouwer geschrieben, nicht um nun das allerletzte Wort über ihn zu sagen, sondern in der zuversichtlichen Hoffnung, dadurch seine Kenntnis und Wertung weiter gefördert und spätere erfolgreiche Forschungen über ihn vorbereitet zu haben. In jener ersten Arbeit hatte ich nachzuweisen gesucht, daß Brouwer seiner Herkunft nach ein Vlame war, seine künstlerische Ausbildung aber zuerst in Holland, wahrscheinlich — wie die alte Tradition besagt — in Haarlem unter Frans Hals bekommen habe. Ich hatte damit die Wiedergabe aller wichtigen, den Künstler betreffenden Urkunden und Aussagen alter Biographen verbunden, die mir damals bekannten Werke, soweit sie mir für ihn gesichert schienen, einschließlich der Zeichnungen (und der ihm zugeschriebenen Stiche), zusammengestellt und seine Schüler und Nachfolger besprochen. In dem vorliegenden Buch, das im übrigen ein ganz neues Werk ist, habe ich in bezug auf die Urkunden und auf den Einfluß des Meisters auf die ältere Arbeit verweisen können. Für das Werk des Meisters konnte ich auf Hofstede de Groots inzwischen erschienenes ausführliches Verzeichnis aller in älteren Katalogen dem Brouwer zugeschriebenen Gemälde in seinem „neuen Smith“ bezug nehmen. Demgegenüber will die neue Arbeit den bestimmten Nachweis führen, daß der Künstler in der Tat in Haarlem, und zwar bei Frans Hals seine künstlerische Erziehung gefunden hat; sie sucht dann an der Hand seiner Werke, soweit sie anerkannt werden dürfen, die Entwicklung des Künstlers und seine Bedeutung ausführlicher darzulegen. Namentlich glaube ich durch eine Anzahl bisher unbekannter Jugendwerke nachgewiesen zu haben, daß Brouwer darin die Motive und selbst die Modelle, zum Teil auch die geistreiche Behandlung dem Frans Hals abgesehen, also zweifellos in seiner Werkstatt gelernt hat. Dann habe ich seine Bedeutung als Landschaftsmaler, als welcher er so gut wie gar nicht bekannt war und doch kaum seinesgleichen hatte, an seinen landschaftlichen Gemälden, die ich um eine Anzahl vermehren konnte, eingehend zu würdigen und schließlich den Wechsel in seiner Auffassung und Behandlung in seinen in Antwerpen, namentlich in den letzten Jahren entstandenen Gemälden klarzulegen gesucht. Ich habe dabei besonders betont, wie Brouwer neben dem Humor in der Situation und Charakteristik von vornherein auf koloristische Wirkung und malerische Behandlung ausgeht und dies seit seinen ersten Jugendwerken bis zu seinem allzu frühen Tode — waren ihm doch nur etwa dreizehn Jahre zum Schaffen vergönnt! — in der mannigfachsten und feinsten Weise zu erreichen gewußt hat, wie kein anderer Kleinmeister der niederländischen Schulen; wie er aber auch, was viel zu sehr übersehen ist, in seinen Landschaften ein so poetisches Erfassen der verschiedenartigsten Stimmungen in der Natur bekundet wie kaum einer der reinen Landschaftsmaler seiner Zeit, und dadurch gleichzeitig in den figürlichen Darstellungen seiner letzten Jahre zu einer mehr innerlichen, gemütvolleren Auffassung geführt wurde. Wenn es mir gelungen sein sollte, diese verschiedenen Gesichtspunkte an den fast ausnahmslos abgebildeten Werken des Meisters klar zu machen, so ist der Hauptzweck des Buches erfüllt.

Was die äußere Ausstattung des Buches betrifft, so ist sie moderner ausgefallen als ich wünschte und für eine Arbeit über Adriaen Brouwer für richtig hielt. In meinen altmodischen Ansichten bin ich aber das Opfer des modernen Verlages geworden, der seinen Willen in der engen, blockartigen Stellung der Wörter, wo oft eine ganze Zeile wie ein einziges Wort erscheint, durchzusetzen gewußt hat. Das lasse ich mir schließlich gefallen, aber mit dem krassen, „hochmodernen“ Grün des Umschlages der Bände mit Pergamentrücken und mit dem brutalen Titel in kolossalen Kapitälen hat er mich doch recht unangenehm überrascht. Sehr erfreulich ist dagegen die ganz ungewöhnliche Sauberkeit im Satz, in der — soviel ich sehe — nicht ein „Spieß“ oder eine sonstige Unsauberkeit zu entdecken ist, dank zugleich der Druckerei von Wohlfeld und der Klischieranstalt von Albert Frisch. Und ebenso sehr bin ich einverstanden mit dem niedrigen Preis (von 20 GM. gebunden) trotz der Ausstattung mit 130 fast zur Hälfte ganzseitigen Abbildungen.

Ein Wort zum Schluß als Beweis, mit welchem Eifer jetzt von seiten der Kunsthändler den Werken Brouwers nachgespürt wird. Dem jungen Bilderhändler Jaes Goudstikker in Amsterdam, der in neuester Zeit um die Entdeckung vergessener und verkannter Gemälde Brouwers das größte Verdienst hat, hatte ich es zur Pflicht gemacht, das früheste mir bekannte Bild des Meisters, die Straßenszene mit der bekannten Figur des F. Halsschen Rommelpotspielers, dessen Besitzer seit lange unbekannt war, wieder zu entdecken. Er telegraphiert mir soeben aus Paris, daß er den Rommelpotspieler wieder aufgefunden habe. Das Bild scheint sich demnach jetzt im Privatbesitz in Paris zu befinden.

Bode.

Ludwig Baldaß, Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien 1923. Mit 100 Bildertafeln nach Werken der Meister Albrecht Dürer, Cranach, Altdorfer, Burgkmair, Peter Vischer u. a.

Recht hoffnungsvoll beginnt der durch große Publikationen rühmlichst bekannte Verlag hier eine Serie populärer dünner, aber inhaltreicher Bändchen, indem er aus der Fülle des in Wien zu Gebote stehenden Materials und durch einige frisch gebliebene Vertreter der wohlfundierten Wiener Kunstforschung etwas der Allgemeinheit zukommen läßt.

Der Künstlerkreis Maximilians wird von dem durch seine ikonographischen Studien über den Kaiser vorbereiteten Autor in Wort und Bild wohlgewählt vorgeführt. So gruppiert sich also eine Summe von Kunstwerken wertvollster Art um den Besteller, von dem sonst in unserm landläufigen Wissenschaftsbetrieb um so weniger die Rede ist, je mehr es auf ihn für die Ausgestaltung und den Ausfall des Werkes im engeren und weiteren Sinne anzukommen pflegt. Gerade an diesem weithin sichtbaren Beispiel wird es klar, wie viel von der Gesinnung, Unternehmungslust, von den Charaktereigenschaften wie Eitelkeit, Pedanterie, Schwung und inneren Hemmungen des „Mäcens" auf den künstlerischen Prozeß übergehen kann, eine besonders lehrreiche Betrachtung in einer Zeit, die für den Begriff Gesinnung in der Kunst vor lauter „Sehen lernen" blind und taub geworden ist.

In seinen ikonographischen Studien hat Baldaß uns so etwas wie eine Biographie des letzten Ritters gegeben. Hier beginnt er mit dem vielen frohvertrauten „Goldenen Dachl" in Innsbruck, das nun für manchen als Werk Maximilians einen eigenen Nimbus bekommen mag. Es folgen dann die köstlichen Medaillen aus den burgundischen Brautfahrtstagen, die ritterlichen Münzprägungen der Haller Taler, Beispiele der wundervollen, von der Kunstgeschichte viel zu wenig beachteten, von den Sammlern meist nicht künstlerisch gewerteten deutschen Prägetechnik und so geht es über zu den berühmten und vielerörterten Werken des Grabmals in Innsbruck, dem Anteil Dürers an der Verherrlichung und Verewigung dieser Erscheinung, Gebetbuch, Ehrenpforte, Triumphzug. Zu diesen bekannten Stücken kommen die nur dem Forscher vertrauten Schätze der Albertina, des Wiener Staatsarchivs und der ehem. k. k. Hofmuseen: die Miniatur-Vorlagen von Kölderer zu den Gruppen der Reiter im Gefolge des Kaisers, der Triumphbilder, Scheibenrisse mit seinen Schlachten, und die amüsanten altdorferartigen Miniaturen aus der Vita Friderici et Maximiliani. Man freut sich dieser sachkundig aufgereihten und erklärten Stücke in erregender Mischung von Bekanntem und Unbekanntem — und kommt sich fast undankbar vor, wenn man einiges zugunsten intimerer Gestaltung vermißt, dessen Kenntnis man doch gerade den Studien des Herausgebers zum Teil verdankt. So die als erhaltener Innenraum unvergleichliche Antwerpener „Chapelle de Bourgogne", an der die deutsche Forschung während der Okkupation vor lauter Sorge, sämtliche Epitaphien mit unserm letzten Aufgebot an photographischem Material aufzunehmen, glücklich vorübergegangen ist — das Siegel mit der Landesherrin Maria von Burgund und dem sich und sie kühn durchhauenden Erzherzoggemahl daneben, oder neben den monumentalen Bildern des letzten Ritters die intime Aufnahme des von der Jagd heimkehrenden Reiters vom alten Holbein in Berlin und schließlich das von Baldaß selbst veröffentlichte grandiose Totenbildnis des Kaisers. All dies konnte in die dankenswerte Fülle des Materials die lebendigen Akzente geben, deren sich die Wissenschaft gerade, wenn sie ihre Resultate einmal der Allgemeinheit gönnt, nicht zu schämen braucht.

Oskar Fischel.

Ottomar Starke, Sizilianisches Tagebuch. Mit zahlreichen Abbildungen nach Aquarellen und Zeichnungen. Verlag Müller & Co. Potsdam 1923.

Dies völlig unschwärmerische Buch eines Plauderers mit Feder, Stift und Pinsel läßt einen mehr homerisch-goethesche Luft atmen, als die neuhellenistischen Odysseen an den klassischen Gestaden und es weiß auch dem nordischen lebendigen Menschen besser sein Recht zu wahren, als manch kritisches sechzigtägiges Tagebuch aus dem Süden. Ein Mensch mit allen Sinnen wach und mit allem in Bereitschaft, was diese Sinne wachzuhalten und zu bilden vermochte. Die Harmonie seiner Instinkte sollte ihn zum besten Führer für ähnlich gelaunte Italienfahrer machen. Wer von der letzten „gebildeten" Generation so oft Italiens „Kunstschätze" hat preisen hören, wer sich immer wieder zum Beichtvater für die Angst gemacht sah, „man wüßte für Rom nicht genug" — es wäre „zu überwältigend" — der weiß, wer Italien nicht sehen sollte! Aber hier ist für die wenigen Würdigen ein Führer. Er geht nur zweimal zur Kunst: einmal zu Marées in Neapel und „verläßt das Aquarium wie einen Dom". Von Monreale kauft er nur unten in Palermo Ansichtskarten, weil er „Zehnminutenekstase" nicht liebt, dafür wird er tiefsinnig, als er den alten deutschen Maler besucht, der auf dem Theater in Taormina das Jubiläum seines 250ten Bildes gefeiert haben soll. „Wie sagte Flaubert, oder war's Don Peppino oder Blei oder Sternheim oder alle: le monde a des frontières, mais la stupidité humaine est sans bornes". Darum haben seine Kapitel vom italienischen Leben auf dem Neapeler Zollamt, im Schachklub von Taormina den Nimbus besonderer Herzensangelegenheiten, und sein anklagender Stoßseufzer klingt ganz ehrlich entrüstet: „Wo bleibt das Tafelwerk mit Index, Supplement, kritischem Apparat, vergleichenden Tabellen über den ›carro siciliano‹?! Hier ist noch ein Kronzeuge für den Expressionismus zu vergeben!" Man merkt, es ist ihm ernst mit Sehenlernen und Einfühlung und er möchte sofort einen Esel vor diesen Carro spannen. Er würde auch bei uns eine Provinz des Landes ohne Grenzen finden, aus der die berufsmäßigen Italienfahrer auszuschwärmen pflegen. — Und wie er mit der gutmütigen Bosheit des Gesunden von alledem abrückt, liegt ein Jubel über diesen Zeilen, der zu Duft und Wehen, zu Sonne, Schimmer und Bläue dieser Ufer, Vorgebirge und Buchten paßt, wie ganz selten in Reisebüchern, denen man heut anzumerken pflegt, daß sie sich schon gedruckt sahn, als sie noch geschrieben wurden. Der Verlag hat die Kaprizen dieser Zeilen mit Abbildungen zu durchsetzen versucht; aber dem Buch als Ganzem fehlt im „Angezogensein" etwas von der sicheren Kultur des Schreibers; dafür hält der Deckel: gutes schwefelgelbes Leinen mit einem durchgaloppierenden Eselchen darauf, mit Stimmung und Temperament des Inhalts schritt.

Oskar Fischel.

Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas. Band I: Die ältere Pinakothek in München; Band II: Die neuere Pinakothek, Staatsgalerie und Schackgalerie in München; Band VIII: Die Eremitage zu Petrograd; Band XI: Die Gemäldegalerie des Prado in Madrid. München 1922/23. Franz Hanfstaengl.

Der verstorbene Carl Voll hat diese Serie seinerzeit mit dem bekannten Verlagshaus zusammen begonnen. Inzwischen waren andere Mitarbeiter mit anderen Gesichtspunkten dazu gekommen, manche von den Bänden sind auch seit Jahren vergriffen, ohne ersetzt werden zu können. Es will uns ein erfreuliches Zeichen des Wiederaufbaus scheinen, daß sie wieder neu aufgelegt, also auch verlangt werden. Man wünscht der Berechnung des Verlages Erfolg, wäre es auch nur, um die Serie so vielversprechend ausgebaut zu sehen, wie es nach dem neuen Programm den Anschein hat.

Der Verlag verzichtet, für alle Bände einheitlich, nunmehr auf alle kunstgeschichtlichen Einleitungen. Drastischer läßt sich die Meinung über kunstgeschichtliches Geschriebenes der letzten 25 Jahre nicht ausdrücken. Jetzt soll dafür jedem Band eine Geschichte der Galerie vorangestellt werden. Unter den Bildern, etwa 300 Tafeln im Durchschnitt, große Klischees bei etwas geringerem Seitenumfang als früher, stehen die Angaben über Maße, Technik, Material; im Verzeichnis hinten die Lebensdaten der Maler.

Die trefflichen Klischees sind gelungen, gut, soweit die Vorlagen gut sind. Daß vor zwanzig Jahren unsere Galeriedirektoren vor der technisch-extensiven Evolution unseres Reproduktionswesens umfielen und die ihnen anvertrauten Schätze in den sogenannten, nie genug gerügten Pigmentdrucken reproduzieren ließen, statt auf durchsichtig klare Silberabzüge zu halten, wurde zum Verhängnis für eine Generation: kaum eine Projektion für Vorlesungen, kaum ein Textbild nach Gemälden aus einer so reproduzierten Galerie wurde klar. In den Publikationen über unsere deutschen Meister von Altdorfer zu Baldung und Dürer erkennt man immer noch die saucigen Schatten ohne Tiefe, die gekratzten Lichter dieser Lichtdrucke, die alles auf Rembrandtton stimmten. Doch hier liegt die Schuld nicht am Verleger, sondern sie gehört zu den Lieblosigkeiten, die sich nur aus der Extensität des kunstgeschichtlichen Betriebes in den letzten dreißig Jahren und seines „Materialismus" erklären, nicht entschuldigen läßt. Dem Verleger kann man dankbar für das wahrhaft populäre Unternehmen sein.

Zu den früheren Bänden von Petersburg und München kommt als neu der Prado hinzu. Der Band der älteren Pinakothek in München zeigt diese altehrwürdige Sammlung aus langer, uns lieb und vertraut gewordener Stagnation erwacht und gleich eigentümlich bereichert. Die Reihe der Italiener fängt jetzt mit einem Trecentisten von Siena, Segna di Bonaventura an, die Reihe der Spanier klingt mit Goyas sternflammender Königin aus, bei den Franzosen bietet sich als echtester „cul de lampe" Bouchers Murphy aus Schleißheim.

Die eigentliche Überraschung und Belehrung der Reihe gibt der Band der völlig verjüngten neueren Pinakothek mit ihren Annexen, der Staatsgalerie und der Schackgalerie. Er wird, was in diesem lange vermufften Haus an Lüftung und Lichtzufuhr geschehen, in alle Welt tragen. Auch diesem reichen Boden sind die Segnungen und Erkenntnisse aus der Jahrhundertschau zugute gekommen. Man kann ungestört vom Ballast der großen Maschinen an seine stilleren Lieblinge heran. Beim Durchblättern gibt es Erinnerungen und Wiedersehen aller Art. Obwohl auf Pinakothek und Staatsgalerie verteilt, steht hier im Buch Marées als Porträtist neben seinem Nachbild Lenbach und bezeichnend genug: das Vorbild ist unter die Zukunftverheißenden in der Staatsgalerie gereiht, der Angeregte im Pantheon der Pinakothek beigesetzt. —

Unter den Ausländern stehen Erwerbungen, die Tschudi für unsre Berliner Nationalgalerie gemacht hat: Gericaults Artillerie — und fast gemacht hätte wie Daumiers Drama, und dann für München machen mußte. — Und die Schackgalerie enthält ja gleichfalls alles das, was die Berliner Nationalgalerie nur annähernd und mit äußerster Anstrengung hat einholen können, nachdem es offiziell im Hinblick auf dies wundervolle zu erwartende Legat hat versäumt werden müssen.

Dieser modernste Band ist der nachdenklichste der ganzen Reihe. Einstweilen dürfen wir uns ihres Wiederauflebens freuen und besonders den Band der Baseler Kunsthalle mit Spannung erwarten. Oskar Fischel.

E. Heinrich Zimmermann: Das Alt-Wiener Sittenbild mit 85 Abbildungen. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien 1923.

Es gibt für ein populäres Buch kein ansprechenderes Thema und von mehr Werbekraft, als das Alt-Wiener Sittenbild, aber auch kaum ein Gebiet der neueren Malerei, das dem nachdenklichen Betrachter die Pflicht näher legte, zu prüfen, wie wir heute dazu stehen. Denn was soll das Sichversenken in eine vergangene Vergangenheit, wenn wir uns nicht selbst darin zu finden, nicht daran unser Eigenes in Wesen und Leistung zu messen vermögen? Es sollte nichts damit getan sein, aufzudeuten, wie diese altmodischen Meister mit ihren Gestalten „den Raum erobern", wie sie zu den alten Klassikern der Genremalerei stehen, oder wie weit sie den heute schon wieder zweifelhaften Ruhm haben, so ganz nebenher als „Vorläufer des Impressionismus" zu gelten.

Will man sie durchaus kunstgeschichtlich werten — und der Kunsthistoriker hat doch nun einmal die Pflicht, am langweiligsten wie am duftigsten Gegenstand der Kunst seine Existenzberechtigung zu erweisen —, so kann man fragen, wieviel sie von den damaligen Franzosen, Belgiern und Engländern lernten, welche alten Meister der Zeichnung bei ihnen eine plötzliche Renaissance erlebten, wie sie zu ihren Zeitgenossen in Dänemark, Hessen und Berlin standen; oder wenn man lokalpatriotisch sich beschränken wollte, konnte man sie auf dem Hintergrund des vormärzlichen Wien in Parallele oder im Austausch mit den letzten großen Poeten der Musik und Dichtung jener Tage auftreten lassen. Das hätte sie mit noch heute lebendigen Gedanken und Stimmungen in Beziehung gebracht und uns diese gern als antiquiert bemitleidete Kunst in ihrem beneidenswerten Reichtum gezeigt. So wollen wir der Sachkunde des Autors und der Ausstattungsgeschicklichkeit des Verlags dankbar sein, daß sie uns ein eigenes Urteil ermöglichen: und wir finden, wie wir so von Fendi zu Danhauser, von Ranftl und Eybl zu Waldmüller schlendern, um schließlich bei Pettenkofers

Kabinettskunst zu enden: Hier gab es in der neueren Malerei eine letzte Periode, die das Schaffen der Künstler und das Aufnehmen des Publikums in gedeihlicher Einheit zeigte; hier gab es die Bodenständigkeit und darum den Gefühlsgehalt, dessen sich weder der Künstler noch der Laie zu schämen hatte, und noch wußte das Publikum nicht, nach Grillparzers sibyllischen Wort, „daß ihm eigentlich das zu gefallen hatte, was ihm nicht gefiel". — Heute dürfen wir fragen, wo seitdem in der Kunst der Sinn für Bewegung von innen her geblieben ist, diese feinste Blüte der Zeichnung, die Waldmüllers Gestalten an überzeugender Regung und praxitelischer Beweglichkeit unmittelbar neben den Meister dieser Zeichnung, neben sein eigentlichstes Vorbild Terborch stellt, wo jener Duft von reiner Menschlichkeit, der von Waldmüller über Ramberg zu Sperls Innenräumen und Landschaften und zu Leibls Gestalten wehte?

Oskar Fischel.

Umberto Gnoli, Pittori e Miniatori nell' Umbria. Spoleto 1923, Heft 1.

Hier beginnt eine hingebende und selbstlose Arbeit, die der Verwalter der umbrischen Kunstdenkmäler Conte Umberto Gnoli auf sich nahm. Er hat alles an Dokumenten literarischer und künstlerischer Art zusammengetragen und durch langjährige Studien in Archiven und vor Bildwerken gesichert, was diese von religiöser Stimmung erfüllte Landschaft an monumentaler und intimer Kunst bei jahrhundertelanger Entwicklung ins Leben gerufen hat. Als Form wurde die Anordnung eines Künstlerlexikons gewählt, dessen einzelne Artikel zum größten Teil erst ihren Inhalt durch des Autors eigene Forschungen bekommen konnten. Es verspricht an Umfang sehr stattlich zu werden. Auf Seite 52 ist man bei Bartolommeo angelangt. Wir in unserm deutschen Kunstgeschichtsbetrieb dürfen uns zu diesem Werk italienischen Gelehrtenfleißes nur beglückwünschen: es spart uns viele kleinliche Einzelforschung, für die ja, beim Eingehen unserer Zeitschriften, ohnehin der Abladeplatz fehlen wird. Dem Autor aber muß man für die Aufopferung an dies Thema um so dankbarer sein, als er, wie die, wenige Seiten umfassende, Einleitung verrät, wohl die große Linie in der seiner Obhut anvertrauten Kunst zu ziehen wüßte.

Seine Liebe zu dem Thema spürt man auch an der Art der Illustration: fast alle Tafeln bringen interessante und selten publizierte Bilder, beginnend mit einem Ducentisten von Spoleto, Alberto Sozio, und sie versagen sich auch nicht den peinlicheren späteren Manieristen, so daß man beim Vorliegen des ganzen Werkes von dieser Schule, aus der Perugino und Raffael aufstiegen, das seltene Schauspiel einer konsequenten Entwicklung genießen wird.

Die Ausstattung durch den Verlag Claudio Argentieri in Spoleto stellt an Papier, Satz und Tafeln wieder die gute italienische Tradition her, die man gerade in transalpinen Kunstbüchern lange mit Füßen getreten sah. Auch dort, „im Lande der Kunst", hatte also die Erziehung zum Betrachten und Sichten von überreichem Material zur Rückentwicklung der Geschmackskultur beigetragen. Es mußte also doch an dieser Erziehung, an den Erzogenen oder Erziehern oder an dem ganzen Problem diesseits wie jenseits der Alpen etwas nicht in Ordnung sein.

Oskar Fischel

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JUNI, AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



ROGIER VAN DER WEYDEN, MADONNA

LONDON, NATIONAL-GALLERY



DAS BERLINER MUSEUM OSTASIATISCHER KUNST

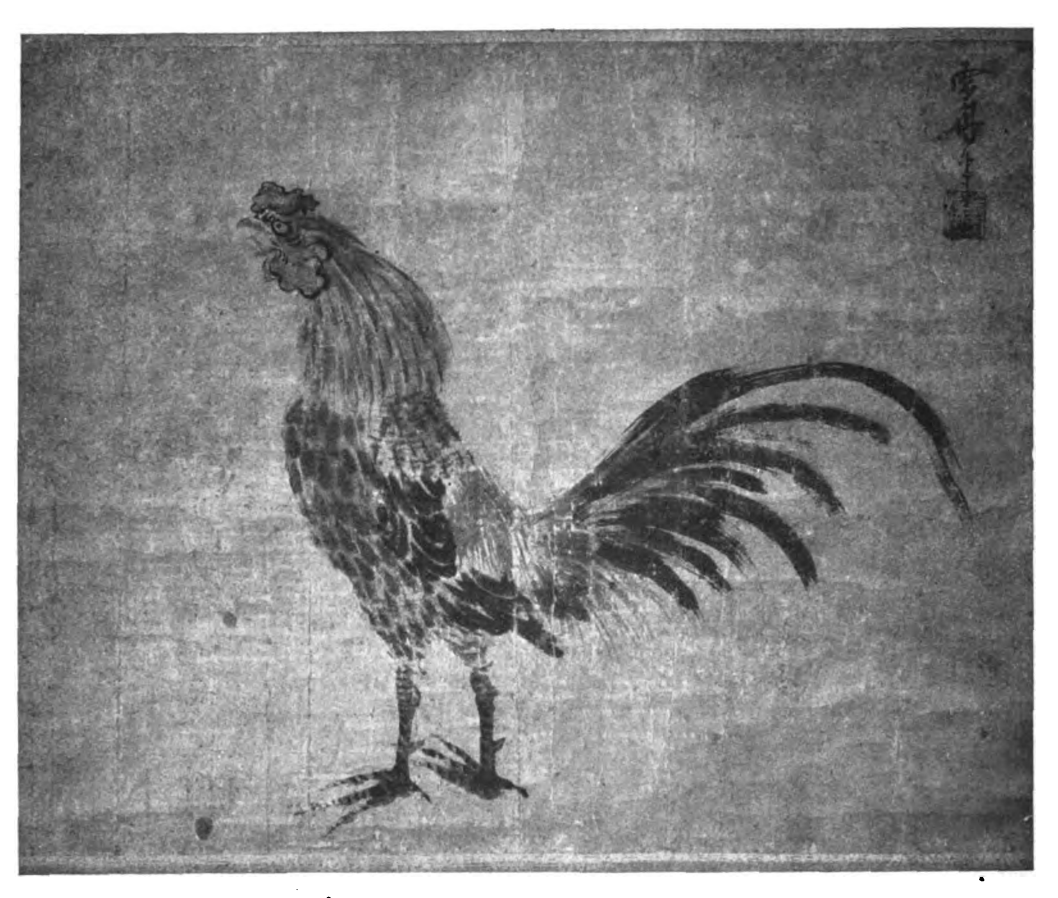
VON

KARL SCHEFFLER



MASKE FÜR DAS NÔ-SPIEL
BEMALTES HOLZ
JAPAN, 17.–19. JAHRHUNDERT

Als im Herbst 1908 im Kunstgewerbemuseum ein Teil der für das geplante ostasiatische Museum gesammelten Kunstwerke in einer damals fast schon museumsreifen Form ausgestellt waren, ahnte niemand, daß noch sechzehn Jahre ins Land gehen mußten, ehe die Sammlung in eigenen Museumsräumen gezeigt werden konnte. Eigene Räume sind es freilich auch jetzt noch nicht, denn der Bau des Asiatischen Museums in Dahlem, dessen Vorderflügel für diese Sammlung bestimmt waren, ist unterbrochen worden; es sind der Sammlung eine Reihe von Räumen im freigewordenen Kunstgewerbemuseum angewiesen worden. Wir haben es also immer noch mit etwas Vorläufigem zu tun. Doch ist das Vorläufige in einer gewissen Weise definitiv geworden. Provisorisch wirkt das neu eröffnete Museum auch insofern, als noch mehrere Räume fehlen. Die Säle der frühesten und der buddhistischen Kunst sind noch geschlossen. Die fertig gewordenen Räume sind trotzdem eröffnet worden, auf Wunsch des Kultusministeriums. Otto Kümmel und sein Helfer William Cohn haben einen Kompromiß schließen müssen. In Dahlem, in Bruno Pauls Neubau des Asiatischen Museums sollten die Räume von vornherein für die eigenartigen Zwecke eines Museums ostasiatischer Kunst angelegt werden; hier im alten Kunstgewerbemuseum mußten



SESSHÛ, HAHN, TUSCHE AUF PAPIER. JAPAN, 1420—1506

Renaissancesäle künstlich umgebaut werden. Obendrein mußte ein in dem Trakt der Säle liegender Rokokoraum geschont und einbezogen werden. Da auch die Mittel beschränkt waren, galt es also Resignation zu üben.

Dennoch ist Deutschland um ein höchst interessantes und wertvolles Museum reicher geworden. Man darf sogar sagen: Europa. Denn mit Ausnahme des Kölner Museums für ostasiatische Kunst, das aus einer Privatsammlung entstanden und der Qualität seiner Kunstwerke nach nicht bedeutend ist, besitzt nur Berlin jetzt eine solche Sammlung. Eine öffentliche, vom Staat aufgestellte Sammlung ostasiatischer Kunst; denn wertvolle Privatsammlungen gibt es auch in Paris, London und in anderen Städten. Es hat viel guter Wille zusammenkommen und fruchtbar werden müssen, ehe diese Tat gelang. Wilhelm von Bode hat große Verdienste. Ohne Fachmann auf diesem Gebiet zu sein, hat er früh die Wichtigkeit einer solchen Sammlung erkannt und autokratisch großzügig die schnelle Verwirklichung der Idee ermöglicht. Ernst Große und Otto Kümmel teilen miteinander das Verdienst, der jungen Sammlung, sozusagen im letzten Augenblick, auf Reisen in Ostasien eine Reihe seltener und wertvoller Kunstwerke erworben zu haben. William Cohn, der Mitherausgeber der Ostasiatischen Zeitschrift, ist dem Unternehmen seit Jahren ein wertvoller und geduldiger Mitarbeiter gewesen. Der Berliner Sammler Gustav Jacoby hat aus seinem Besitz Entscheidendes hergegeben und die Sammlung nach einigen Seiten erst museumsreif gemacht. Reiche Schenkungen von Frau Marie Meyer in Freiburg i. Br. und von Ernst Große sind hinzugekommen; und so ist in verhältnismäßig kurzer Zeit und mit geringen Staatsgeldern eine Sammlung entstanden, worauf stolz zu sein alle Beteiligten ein gutes Recht haben, ein Museum, dessen Bestand den Staat verhältnismäßig wenig, dessen Einrichtung ihn nichts gekostet hat, da die Mittel hierfür durch den Verkauf von Doubletten beschafft worden sind.

Dem Schönen und Wertvollen gegenüber, das

das neue Museum enthält, darf freilich nicht vergessen werden, daß es ein Torso ist und wohl noch lange bleiben wird. Man brauchte nicht darauf hinzuweisen, wenn es nicht leicht wäre, die Sammlung abzurunden. Es ist nach wie vor zu fordern, daß die künstlerisch wertvollen Objekte, die das benachbarte Museum für Völkerkunde besitzt, in das Museum für ostasiatische Kunst überführt werden. Und es sollte selbstverständlich sein, daß das Schloßmuseum, das ehemalige Museum für Kunstgewerbe, alles, was es an ostasiatischem Porzellan usw. besitzt, diesem Spezialmuseum überweist. Es ist ein lächerlicher Zustand, wenn hier Wichtiges fehlt, was dort doch nur als Fremdkörper wirkt. Eine einheitliche Behandlung des Museumsbesitzes ist durchaus nötig. Es ist nicht vernünftig, wenn man in Berlin ostasiatische oder islamische Kunst in zwei, wohl gar in drei Museen aufsuchen muß.



DARUMA, FARBEN AUF PAPIER. JAPAN, 16. JAHRHUNDERT

Das neue Museum für ostasiatische Kunst unterscheidet sich insofern von allen anderen Museen, als der Versuch gemacht worden ist, die Räume im Ausmaß und in der Stimmung japanischen Wohnräumen anzunähern und als mit betonter Absichtlichkeit nur wenige Gegenstände ausgestellt werden. Es sind Plafonds eingezogen worden, um die Räume niedriger und in einigen Fällen Kojenwände, um sie kleiner zu machen; die Wände sind glatt, gehen ohne Gesimse zur Decke über, sind einfarbig gestrichen und nur durch marmorartige Muster und Goldspritzer diskret belebt. Hier und dort ist eine Wand in Nischen aufgeteilt, um die Bilder zu isolieren. Vor den breiten Atelierfenstern, die mit hellen Stoffen abgeblendet sind, stehen pultartige Vitrinen für die kleinen und kleinsten Geräte. An den Wänden hängen Glaskästen, in denen zarte Poterien, vor allem die Gegenstände, die zur Teezeremonie gebraucht werden, Nô-Masken u. a. aufgestellt sind. Die Sparsamkeit bei der Aufstellung ist so weit getrieben, daß ein paar Wandschirme, zum Beispiel, zwei Wände vollständig in Beschlag nehmen. Das ist nicht Armut. Es sind Kunstwerke genug vorhanden, um dreimal vollständig zu wechseln. Es ist Prinzip. Ein an sich

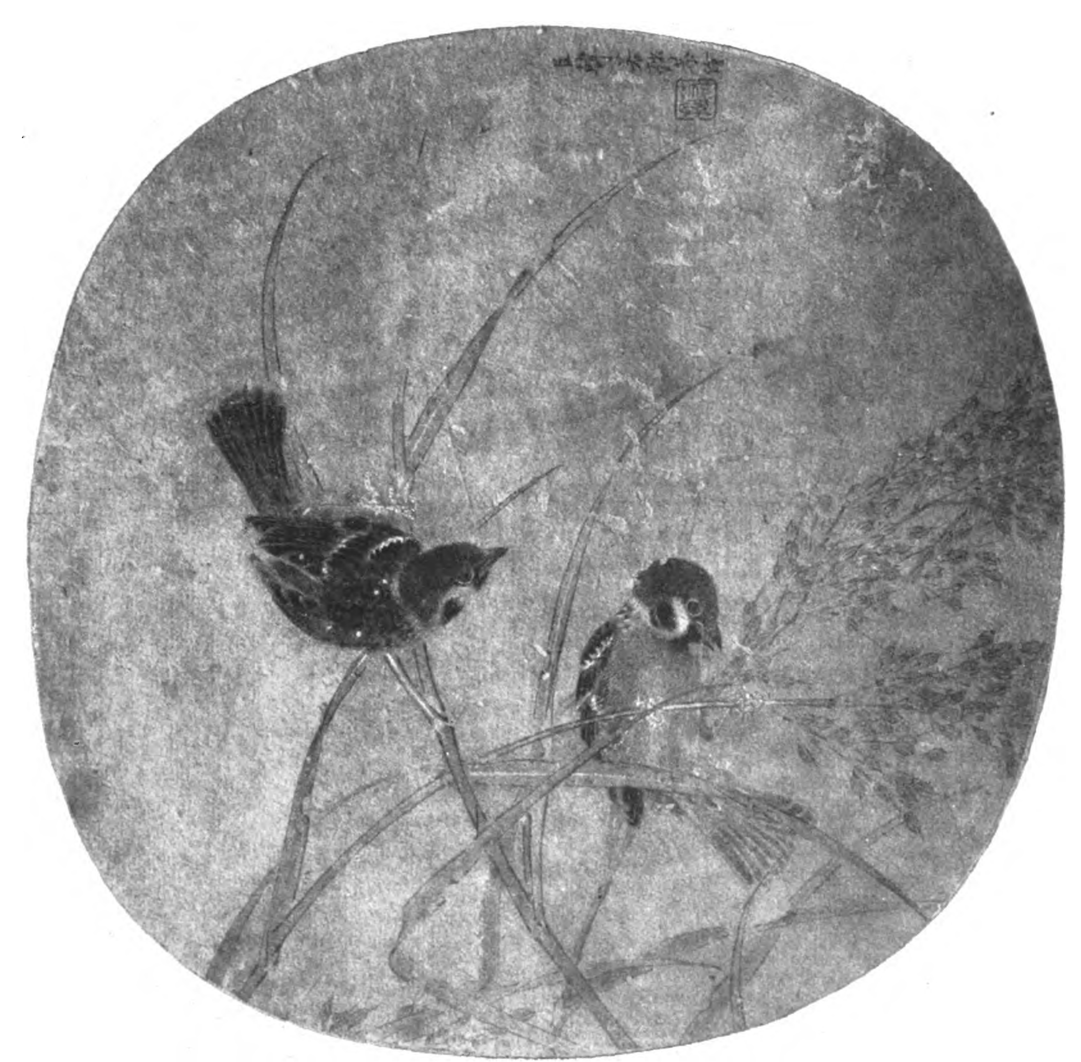



MU-HSI, WILDGÄNSE, TUSCHE AUF PAPIER. UM 1520

vornehmes Prinzip, das in diesem Fall aber etwas weit getrieben erscheint. Die Stimmung in den Museumsräumen ist ja merkwürdig genug, sie ist auch eindringlich. Das Ganze mutet jedoch etwas trocken an, es sieht zu sachlich, zu diskret aus. Es kommt keine Intimität auf, trotzdem alles darauf hinzielt. Die Eigenart, die schlichte Kostbarkeit, die dekorative Vergeistigung dieser seltsamen Kunst kommt, so scheint mir, nicht genügend zum Ausdruck. Für diese durchsichtige, klare Kunst erscheint die Umgebung zu schwer. Die Wandtöne sind etwas trübe und massiv. Die auf Seide und Papier mit Tusche gemalten Bilder, die mit ihren ornamentalen Bändern leicht und lang auf den Wänden hängen, kämen besser zur Geltung, wenn die Räume nicht nur negativ gut wären, insofern als alles Störende, Übertriebene, Ablenkende unterdrückt ist, sondern auch positiv gut, insofern künstlerische Sensibilität den wirkungsvollen Wandton, die lebendigen Verhältnisse gefunden hätte. Es

sind, zum Beispiel, die Rückwände der Glaskästen genau im Wandton gestrichen worden; sogar die Schildchen, worauf Art und Bedeutung der Gegenstände beschrieben wird, sind so diskret im gleichen Ton gehalten, daß man sie erst suchen muß und zuweilen Mühe hat, die Schrift zu lesen. Da es sich in diesen Glaskästen oft um kleine Gegenstände handelt, um Lackdosen, glasierte Teeschalen usw., so schwimmen diese Objekte wie kostbare Punkte inmitten großer brauner, grüner, blauer oder violetter Wandtöne, in denen immer viel Grau ist. Um so mehr als die Anzahl der ausgestellten Objekte so klein ist. Eine zu weit getriebene Tugend ist der Aufstellung gefährlich geworden.

Die Ordnung ist so genommen, daß der erste Raum die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts enthält, und daß der Besucher von Raum zu Raum in der Zeit zurückschreitet. Wobei der aus dem alten Kunstgewerbemuseum stammende Rokokoraum gerade in das achtzehnte Jahrhundert fällt. Der Effekt ist, daß der Besucher mit einem schwachen Eindruck empfangen wird, daß sich die Eindrücke von Raum zu Raum dann steigern, und daß sie in den noch nicht eröffneten beiden Räumen, die die früheste Kunst beherbergen sollen, wahrscheinlich am stärksten sein werden. Um so mehr als dort auch Plastik aufgestellt wird. In Anschluß an die ständige Ausstellung sollen dann noch ein paar Säle eingerichtet werden, wo wechselnde Sonderausstellungen, Privatsammlungen oder auch Spezialausstellungen aus dem Museumsbestand, ge-

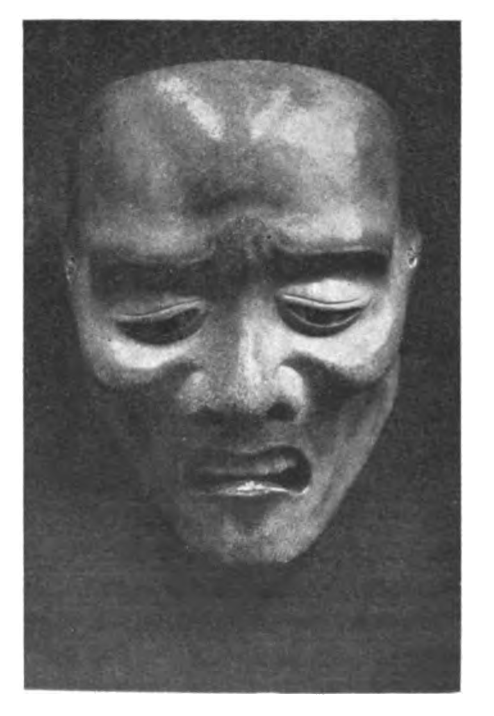


HAN JÉ-CHO, SPERLINGE IM REIS, FARBEN AUF PAPIER. CHINA UM 1100

zeigt werden. Übrigens kann man auch vorne von einer ständigen Ausstellung insofern nicht sprechen, als von Zeit zu Zeit gewechselt werden soll, eben weil genug Gegenstände vorhanden sind, um das Museum bei der sparsamen Art der Aufstellung dreimal neu zu füllen. Auch die historische Anordnung von der Gegenwart rückwärts bis zur Vergangenheit, dort, wo sie sich im Dämmer der Geschichte verliert, verzichtet also auf unmittelbare Wirkung. Das ist sehr vornehm; doch wäre es psychologisch wirksamer, wenn der Besucher mit einem starken Eindruck empfangen, wenn er gewaltsam gleich in diese seltsame, fremdartige Kunstwelt hineingeworfen würde.

Denn fremdartig bleibt dem Europäer diese Kunstwelt, wie sie ihn auch mit ihren Reizen verschwenderisch überschüttet. Symbolik wächst hier dem Leben zu, Gewerbe wird Kunst, Dekoration gewinnt geistige Bedeutung, Großes ist im Kleinsten versteckt, Persönliches im Konventionellen, alles ist doppelsinnig gemeint, Praktisches erscheint immateriell und das Geheimnis ist wie eine Gewohnheit des Tages. Die klare und zarte Bestimmtheit der Formgebung schließt europäisches Empfinden auf einem gewissen Punkt immer wieder aus, die phantasievolle Exaktheit der Sehweise ist wie aus einer andern Welt. Ostasien spielt mit dem, was uns erschüttert und es erschüttert mit dem, was uns Spiel ist. Und doch bleibt die Kunst immer ein und dieselbe Kunst, ob sie im Ostasien des siebzehnten Jahrhunderts, im Deutschland der Gotik oder im Frankreich des neuzehnten Jahrhunderts gemacht worden ist. In diesem neuen Museum, wo blinde Fensterscheiben jeden Blick ins Freie verbieten, wo man mit einer fremdartigen Kunstwelt wie eingeschlossen ist, wirkt auch, über alles ethnographisch Trennende hinweg, etwas allgemein Menschliches. Die fremde Form beginnt in gefängnisstarrer Konvention zu leben und von Gefühlen zu künden, die von Klima und tausendjähriger Sitte, von Geschichte, Gewohnheit und Art der Gattung wohl determiniert werden können, die letzten Endes aber auf dasselbe Schwingungsgesetz des Daseinswillens zurückzuführen sind, dem alle Menschen unterworfen sind.

Es kommt eine Zeit, die die fernsten Völker einander näher rückt als jemals vorher, wo Orient und Okzident in Wahrheit nicht mehr zu trennen sind, wo die Geschichte mit Kontinenten rechnen wird wie bisher mit Ländern, und wo die Zivilisation äußerlich ausgeglichen werden wird. Dieser Zeit ist das Berliner Museum ostasiatischer Kunst, das vor dreißig Jahren noch undenkbar gewesen wäre, etwas wie ein Wegweiser. In diesem Sinne ist es ein ganz modernes Museum. Es ist zugleich ein Denkmal für das, was sich von Jahr zu Jahr mehr verwischt: für die gewachsene Kultur ganz auf sich selbst angewiesener Völker. Die Anregungen, die ein solches Museum geben kann, dem Künstler, dem Kunsthandwerker, dem Geschichtsfreund, dem Ethnographen, dem Lebensdenker überhaupt, sind unabsehbar. Es ist darum zu wünschen, daß das Museum in seiner heutigen Gestalt nur als ein Anfang betrachtet wird, und daß an seinem Ausbau ebenso zielbewußt und ernst weiter gearbeitet wird — gearbeitet werden kann — wie die vortrefflichen Männer, die es geschaffen haben und die es leiten, bisher gearbeitet haben.



MASKE FÜR DAS NÔ-SPIEL
BEMALTES HOLZ
JAPAN 17.–19. JAHRHUNDERT



HIROSHIGE (1797–1858), WINTERLANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN

ÜBER DEN JAPANISCHEN HOLZSCHNITT

VON

EMIL PREETORIUS

Seit man das frühe China mit allem Zubehör entdeckt hat und in reizgieriger Selbstflucht immer fernere und geheimere und urtümlichere Bezirke in den Kreis der Betrachtung gezogen, ist der japanische Holzschnitt ziemlich vergessen oder doch sein Ansehen erheblich reduziert. Behende Kunstwisser haben ihn ja schon seit geraumer Weile für eine Bagatelle erklärt oder, was schlimmer ist, für ödes Kunstgewerbe. Und doch ist es derselbe japanische Holzschnitt, der noch vor einigen Dutzend Jahren die letzte Sensation aller kunstkennerischen Zirkel war und vor einigen sechzig Jahren (mit seinen späten Erzeugnissen sogar!) die Impressionisten begeistern und auf ihren neuen Wegen fördern konnte: wozu freilich einer jener grundsätzlichen stilistischen Irrtümer gehörte, die so manches Mal sich in der Kunstgeschichte als fruchtbar erwiesen haben. Heute aber ist es wohl am Platze, wieder einmal nachdrücklich auf diese bedeutsame und eigenartige Kunstschöpfung zu verweisen und ein Verdienst der nachstehend angeführten Werke, daß sie gründlich sich mit dem Thema befassen: der kleine Ausschnitt schon ihrer Bildbeispiele läßt bei allen Mängeln mechanischer Wiedergabe erkennen, auf welch seichten Grund jenes vernichtende Urteil gebaut ist. – Daß freilich der japanische Holzschnitt eine ziemlich späte Schöpfung ist und daß er wie die ganze Kunst, ja Kultur Japans, und zwar in einem Maße, für das kaum noch eine Analogie in der Kulturgeschichte erbracht werden kann, von der chinesischen abhängig, daß diese die eigentlich originale ist: das zu wissen und zu sehen, muß man nicht neunmal weise sein. Der japanische Holzschnitt



HARUNOBU, SCHREIBUNTERRICHT (SERIE). 1767
AUS KURTH: HARUNOBU. R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN

ist eben der japanische Holzschnitt. Er ist vor allem nicht der chinesische. Dieser will einmal keine Eigensache sein wie der japanische, keine Originalgraphik in unserem Verstande, sondern nur die mehr oder minder freie Reproduktion berühmter Gemälde. Und er ist zum anderen Male gar kein eigentlicher Holzschnitt, sondern ein ganz besonderes reproduktives Mischverfahren, dessen heterogene Technik noch keiner genau entziffern konnte. Aber wie dem auch sei: ein flüchtiger Blick schon auf beide Erzeugnisse zeigt ihre völlige, unvergleichbare Verschiedenheit. Sind die Chinadrucke auch eigentliche Reproduktionen, so haben sie dennoch – so widerspruchsvoll das klingen mag – einen größeren, originalen Wert als die japanischen. Selten ist ein Druck dem anderen gleich, dem dieselbe Vorlage und auch dieselben Platten zugrunde lagen; jeder einzelne ist deutlich mit mannigfachem artistischem Raffinement manuell bearbeitet und vornehmlich in der nuanzierten farbigen Tönung auf eine immer wieder andere Weise abgestimmt. Kennt man auch die Vorlagen nicht der vorhandenen Drucke, so doch jenen ähnliche Malereien. Und angesichts dieser scheint es fast, daß die Vorlagen an malerischer Gelöstheit, an hingehauchter improvisierter Zartheit von den merkwürdigen Druckgebilden noch übertroffen werden, die ein viel späteres, bewußteres Geschlecht frei danach gestaltet hat. – Dem allen gegenüber ist der japanische Holzschnitt eine völlig einheitliche künstlerische Disziplin: die Vorlagezeichnungen sind im Hinblick auf die Herstellung der Holzplatten schnittgerecht gehalten, und bleibt auch der Duktus ihres Pinselstrichs dank der Sorgfalt des Xylographen im Drucke sichtbar — wie der Kiel in Dürers Holzschnitten und die Feder in Dorés oder Richters Illustrationen —, so ist doch durch das Arbeiten für das Holz und den Druck mit ihm ein eigener, charakteristischer Stil geschaffen, der den japanischen Holzschnitt trotz seiner großen, motivischen, kompositorischen und farbigen Mannigfalt durchaus als eine Einheit faßbar macht. Wie aber der japanische Holzschnitt nicht der sogenannte chinesische ist, so ist er noch viel weniger ein chinesisches Tuschbild oder eine persische Miniatur oder eine Zeichnung Lautrecs: mit welch' allem er nämlich und stets zu seinem Nachteil ist verglichen worden. Er ist eben, wir können es nur wiederholen, der japanische Holzschnitt. Und es wäre an der Zeit, mit dieser unsinnigen Vergleichstotschlagetechnik aufzuräumen, deren methodische Anwendung, das eine gegen das andere auszuspielen, an sich sinnlos ist, nirgends aber in solchem Maße wie bei der Betrachtung lebendiger Schöpfungen als etwa künstlerischer Gebilde. Es ist noch kein Werk dadurch bedeutender geworden, daß man ein anderes zu seinem Ruhme verbrannt hat, und diese Opferflammen haben seine besonderen Eigenschaften noch stets in ein schiefes, nie aber in ein deutlicheres Licht gesetzt. Aber freilich: es ist nicht nur die bequeme, biegsame und überaus wirksame Handhabung, die diese Vergleichs-



KAISER HUI TSUNG, HERBST. 12. JAHRHUNDERT

AUS FISCHER: CHINESISCHE LANDSCHAFTSMALEREI, KURT WOLFF VERLAG, MÜNCHEN


KIYOSHIGE (1725–1760), SCHAUSPIELERBILDNIS

AUS BERNOULLI: MEISTERWERKE OSTASIATISCHER GRAPHIK. C. F. SCHULTZ VERLAG, PLAUEN I. V.

methode mörderischer Art zur Mode gemacht hat, es liegt auch in der Natur der ewigen Suche eines ratlosen Geschlechts nach immer neuen Erregungen beschlossen, den Reiz von gestern abzustempeln als schal und nichtig, damit der von morgen um so besser schmecke. Und welch reichen Grund hätten wir doch, bescheidener zu sein und auch noch in den späten, matten Erzeugnissen einer kulturgetragenen Epoche, etwas von der bestimmten Schönheit und geschlossenen Kurve eines gemeinsamen Weltbildes zu bewundern, das ein einender Himmel den Menschen eines Raumes geschenkt.

Über den reinen, künstlerischen Genuß seiner mannigfachen und charaktervollen Schönheit hinaus sind es aber noch zwei Momente, die die Betrachtung des japanischen Holzschnittes interessant machen. Einmal ist kaum etwas japanischeres zu denken als der Holzschnitt, kaum etwas, das so drastisch und unmittelbar vom japanischen Menschen und Land und Rhythmus sprechen könnte. Und dann verläuft seine gesamte Entwicklung in rund zweieinhalb Jahrhunderten und zeigt in diesem engen Bogen etwa die Merkmale (oder vorsichtiger gefaßt: etwas von den Merkmalen), die in der Geschichte der bildenden Kunst aller Orten wohl zu erkennen sind: vom sogenannten primitiven Beginn über die klassische Höhe zum gelockerten, naturalistischen Abstieg. Dieser Umstand aber mag zu dem Versuch gereizt haben (Ludwig Bachhofer s. u.), die Geschichte des japanischen Holzschnittes nicht nur rein historisch darzustellen, sondern in betonter Weise einer systematischen Betrachtung zu unterziehen. Es werden dazu die Wölfflinschen Grundbegriffe verwandt, und die große Fruchtbarkeit dieser bedeutenden Formulierungen erweist sich immerhin auch für dies besondere Thema. Jedoch ist es nicht verwunderlich, daß die Erkenntnisse, die Wölfflin auf der weiten Gestalt europäischer Kunstentwicklung aufbaut, der schmalen des japanischen Holzschnittes ein wenig anstehen wie der Purpurmantel dem kleinen Manne. Und man hätte wohl die Wölfflinsche Betrachtung weniger in den Vordergrund stellen und nur andeutungsweise dem Leser nahe bringen sollen zu eigenem Weiterdenken. Wie denn die heute so beliebte Allerweltsanwendung von Wölfflins Aspekt zwar für dessen grundsetzende Bedeutung nicht aber im gleichen Maße für die Betrachtung derer spricht, die ihn als bequemes und überaus ergiebiges Instrument für all und jedes handhaben. Sie nutzanwenden in gar zu einfacher, unmittelbarer Weise, was Wölfflin in charaktervoller Beschränkung auf den Kreis

bildnerischen Gestaltens in seinem Werke bezieht, für alles sonstige aber, soweit es im Reich der Sichtbarkeit lebt, als giltig gerade nur ahnen läßt, und schlagen wohlfeile und darum mitunter auch falsche Münze daraus. Einschaltend sei dabei bemerkt, daß die Grundbegriffe eben keine Ästhetik sind, ja daß mit ganzer Strenge sie nicht eigentlich über den Umkreis von Renaissance und Barock auszudehnen erlaubt ist.

Es ist mehrfach versucht worden, den japanischen Holzschnitt und die japanische Kunst überhaupt begrifflich abzutrennen von der chinesischen. Will man einen solchen Unterschied formulieren, der stets nur ganz ins Große kann gemeint sein und gehalten werden, so wäre es, daß die japanische Kunst die geistigere sei im Gegensatz zur sinnenhafteren chinesischen; daß sie konstruktiver, ablösender, übertragender und in einem weiteren Sinne denkmäßiger sei als die empfindungsmäßigere Chinas. Es ist das Verhältnis



SHARAKU (WERKE 1788–1796), SCHAUSPIELER IN FRAUENROLLE

AUS KURTH: SHARAKU. R. PIPER & CO., VERLAG, MÜNCHEN



HIROSHIGE (1797–1858), HOLZSCHNITT IN CHINESISCHER ART

zur Natur als der den Menschen unendlich umschließenden und zu tiefst bewirkenden Umwelt, der Grad seines Sichfühlens, seines Ruhens in ihr, der letztlich aus jeder solchen Differenz spricht: am mächtigsten für uns und unserem Auge freilich am entschiedensten aus dem ewigen Gegensatz des Gotischen und Romanischen. Aber bei der dichten Abhängigkeit Japans von China in seiner künstlerischen Äußerung ist es besonders eindrucksvoll, eindrucksvoll für die Kraft des Raumes, daß jener Unterschied nicht erst im späten, bewußt national betonten Holzschnitt, sondern auch dort schon sichtbar ist — wenn freilich auch nur im Keime und für ein genaues Zusehen — wo die Kunst Japans noch völlig im Banne der mütterlichen Chinas steht. Mit zwei anderen Begriffen aber, die mehrfach und für das japanische im abschätzigen Sinne verwandt wurden, läßt sich der Kontrast nicht fassen: mit dem des Bewußten und des Dekorativen. Was ersteren Begriff angeht, so gehört er nicht dem Raume an, sondern der Zeit: er ist in seinem wachsenden Hervortreten ein Merkmal der Entwicklung nicht einer besonderen Nation, sondern des Menschen überhaupt, und alles, was wir im wesentlichen kennen von ostasiatischer Kunst, stammt deutlich aus einer Epoche mit einer schon überaus aufgehellten Bewußtseinslage. Der Begriff des Dekorativen aber ist durch einen verwirrenden Sprachgebrauch zu etwas völlig mißverständlichem geworden. Es heißt, seine Augen wissentlich verschließen, will man dem chinesischen Holzschnitt wie dem chinesischen Bilde überhaupt das im höchsten Maße Dekorative absprechen. Allerdings ist hier das Dekorative, will sagen formal gefaßte, von dem Ausdrucksmäßigen noch nicht zu trennen, beides fällt völlig ineinander: wie es bei allen Schöpfungen großer Kunstepochen ineinanderfällt und zumal bei denen des Ostens. Es soll jedoch nicht geleugnet werden, daß gerade der japanische Holzschnitt durch die klare Schärfe seiner Technik und durch das höchst bewußte Operieren einer späten Zeit mit den Ausdrucksmitteln in einem besonderen Maße dekorativ zu nennen sei, in seinen besten Erzeugnissen aber, von denen allein hier gehandelt wird, nie in einem Sinne leerer äußerlicher Schmückerei. Es wäre das Thema einer besonderen, umfänglichen Arbeit festzustellen, wann eigentlich das „Dekorative" von dem „Ausdrucksmäßigen" sich gelöst und als eigenes Nurdekoratives selbständig gemacht habe oder schärfer gefaßt, von wann ab die Ausdruckskunst die eigentliche und einzig innerlich lebendige geworden sei. Man dürfte wohl zu dem Resultat kommen, daß diese Scheidung in einem tiefen Zusammenhang stehe mit der Lockerung eines gemeinsamen Weltgefühls, das die Menschen eines Raumes beseelt hat und zusammengeschlossen; das in jedem Einzelnen ein gemeinsam sichtbares Bild der Natur errichtet hat und ihm den Drang gegeben, dies Bild aus sich herauszustellen zum Ruhme Gottes als eines höchsten Zusammenhanges, in dem es geruht. Die Gemeinsamkeit dieses Bildes aber und dieses Dranges: die ergaben jene große, festliche Kurve, die wir bei allen alten Werken, auch denen zweiten und dritten Grades noch, als das Dekorative, das Schmückende im edelsten Sinne bewundern. Je mehr aber der Mensch sich isolierte, je mehr er, statt ein Innerlich-lebendiges



SHUNSHO (UM 1800), BILDNIS EINER DICHTERIN

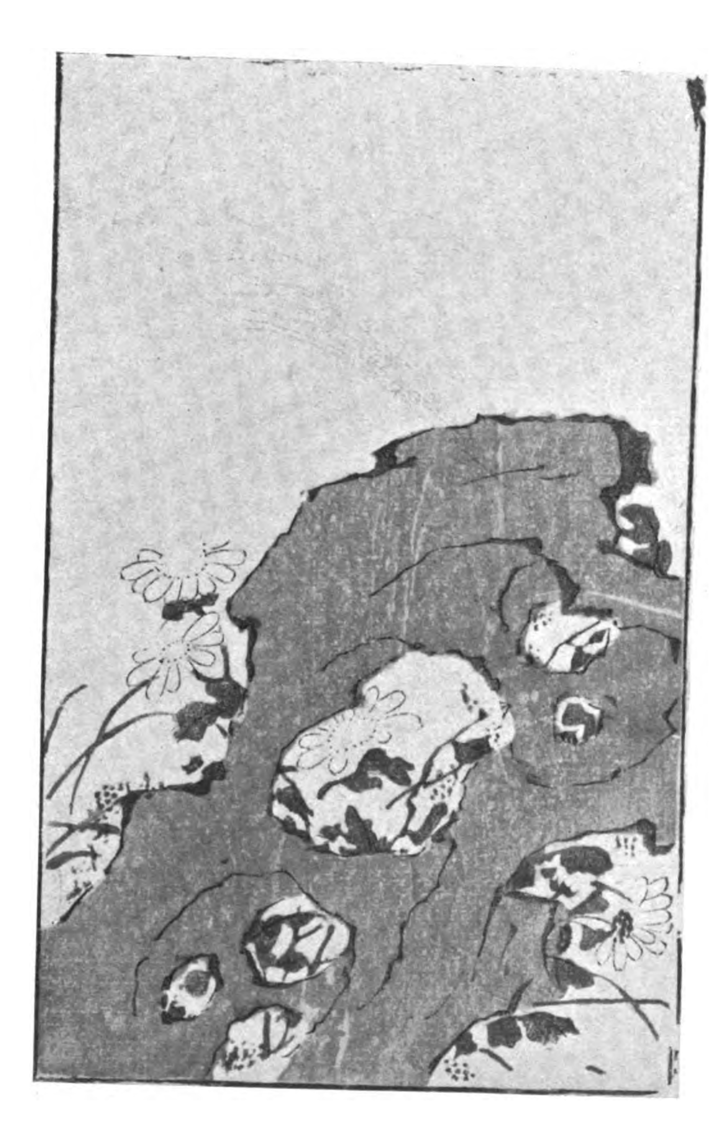
preisend aus sich herauszustellen, ein Außengesehenes um seiner subjektiven Wahrheit willen wiedergab: um so mehr zerfiel und zerlöste sich jene große schwingende Linie und wandelte sich zu einer individuellen Sprache, die an sich weder Größe noch Glanz hat und haben kann, die mittelbar aber durch die Stärke des Ausdrucks einer ganz persönlichen Empfindung etwas wie Größe gewinnen mag. Wo aber jene alte Kurve noch gehalten wurde, noch mit ihr gewirkt über die Geltung jener inneren Gemeinsamkeit hinaus: da ward sie zur bloß zierenden Floskel, zur Dekoration im heutigen Sinne. Daß gerade in der gesamten Kunst Ostasiens jenes dekorative Element beseeltester Art aber so rein sich erhalten und vom frühen Beginn bis in die späte Zeit so glänzend sich ausgedrückt hat — ist doch diese ganze Kunst wie eine große, blühende Arabeske! — das liegt an der besonderen Stellung des Ostasiaten zur Natur, die später noch kurz zu kennzeichnen und schuld daran ist, daß die tragende, bindende Kraft jenes gemeinsamen, inneren Bildes ungeschwächt fortwirken konnte.

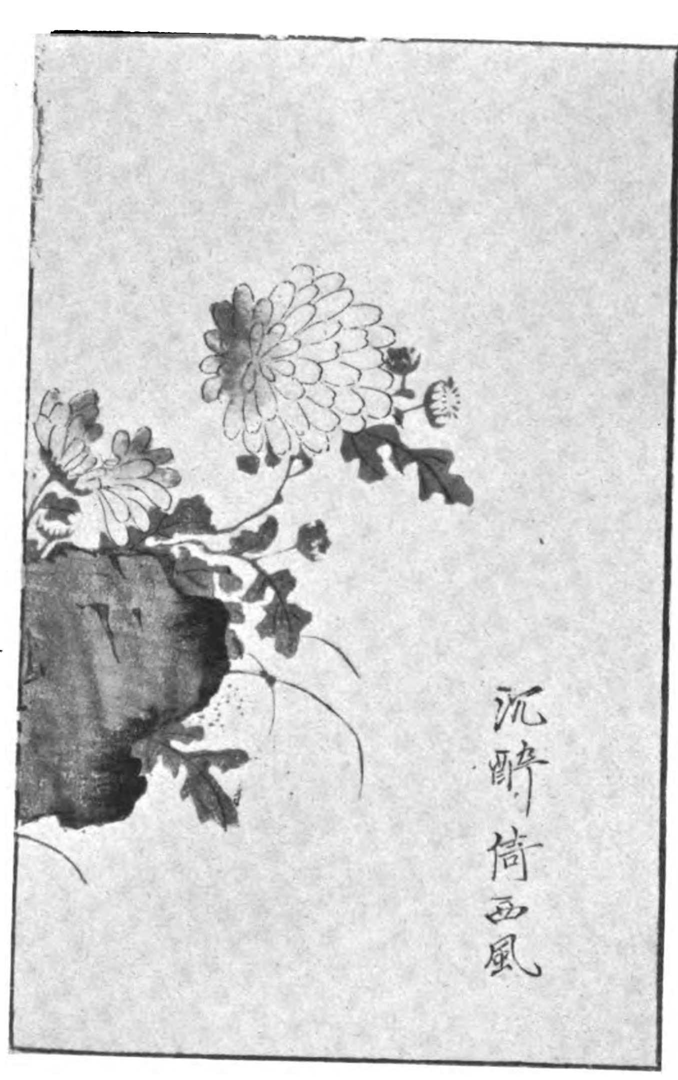
Wie immer es sein mag mit dem Gegensatz Japans zu China, es ist auch hier wie bei allen kunstgeschichtlichen Betrachtungen: je weiter der Aspekt genommen wird, umso größere Komplexe verschmelzen zu Einheiten trotz aller Mannigfaltigkeit und Divergenzen in sich. Und so ist die gesamte ostasiatische Kunst von einem überschauenden Gesichtspunkt durchaus ein Ganzes und, was damit zugleich gesagt sei, auch durchaus ein Eigenes. In jeder ihrer Äußerungen, welcher Art auch immer und welchen zeitlichen oder räumlichen Abstandes, ist diese Eigenart deutlich sichtbar. Und mögen die Hochkulturen auch schon in ihrer Frühzeit lebhaftere Raumbeziehungen zueinander gehabt, stärker also sich beeinflußt haben, als man bisher allgemein angenommen — es ist wohl möglich, daß wir hier noch vor höchst überraschenden Entdeckungen stehen —: Ostasien hat wie eine mächtige Retorte alle aufgenommenen Elemente völlig umgeschmolzen und aus sich herausgestellt als eigene Gebilde. Will man aber diese ostasiatische Kunst kennzeichnen, ein Merkmal nennen, das sie abhebt von allen anderen, auch den Künsten Asiens, so wäre es letztlich wohl ihre Kraft, Naturnähe und Naturferne, Sinnlichkeit und Abstraktheit, Körper- und Geisthaftes auf eine rätselvolle Weise ineinander zu binden. Es gibt keine Kunst, die dem natürlichen Gebilde inniger verhaftet wäre, enger von ihm umschlossen, fühlsamer dem Wunder seiner Erscheinung hingegeben und keine, die zugleich über alle Gegenstandsform, über alle Natur hinaus machtvoller in das geheime Reich des Geistes wiese. Denkt man ihr eigenstes und wesentlichstes Erzeugnis an ihre Malerei und besonders an die in einem weiten Verstande land-

schaftliche, so sehen wir jene Synthese von Geist und Natur, von Sinnen und Seele bis zu einem absoluten Grade verwirklicht. Dabei meinen wir nicht ausschließlich, aber in betontem Maße, die zenistische Tuschmalerei, nicht jedoch deren letzte, extreme, nur noch in gehauchten, chiffremäßigen Abbreviaturen sprechenden Produkte, sondern die der frühen und mittleren Periode: die mit einem äußeren und einem inneren Auge zugleich erfaßt zu sein scheinen. Jedes dieser Naturbilder aber mit Berg und Baum, Fels und Wasser und aller erdenklichen Kreatur darin ist ein Konkretes, Einmaliges, spürbar sein ganz besonderer Duft, seine ganz besonderen Laute, sein einziges Hier und Jetzt und doch ist ein jedes die Natur an sich, ihr Atmen und Weben selbst, ihr ewiges Symbol. Es gibt nur einen Vergleich zu der dichten sinnlichen Gebundenheit und geheimnisvollen Weite, zu der gedämpften Andeutung und gefaßten Bestimmtheit dieser künstlerischen Gebilde, und das ist die Menschengestalt in der griechischen Kunst nahe ihrer klassischen Höhe. So wenig an sich Plastik mit Malerei, Menschenleib mit Formen der Natur vergleichbar sind. Und will man es auf eine einfache Formel bringen, so mag man wohl sagen: wie dem Griechen, diesem Erfinder des Menschen schlechthin, der Mensch Maß war und Mitte, der feste und letzte Bezugspunkt, so ist es dem Ostasiaten die stumme Natur in ihren ewigen Elementen. Er steht dieser Natur nicht gegenüber, sondern völlig in ihr, er ist nicht als Spannungsmoment zwischen sie und alle Geistestätigkeit geschaltet, sondern fühlt ihren Strom durch sich hindurchwirken bis in die letzte geistige Tat. Und sein Bewußtsein hat diese Einheit von Umwelt und Innenwelt, von Geist und Natur nicht zerschnitten — wie es den abendländischen Menschen mehr und mehr von ihr abgeschlossen und in sich vereinzelt hat, auf jenem Schicksalsweg, der mit dem Griechentum begann —, sondern es hat ihn, zu welcher Reife es auch erwacht war, jene Einheit auf nur immer hellerer Stufe neu erleben lassen. So haucht er der toten Natur nicht erst das Leben ein, sondern er empfängt es von ihr. Und sein Werk ist nicht ein der Natur Entgegengesetztes, sondern selber gleichsam Natur: so potenzierte, so tausendfach gesiebte Natur, daß ihre innerste Lebendigkeit, ja der Rhythmus der Welt durch alle Formen hindurchbricht. Nur so ist die Zauberei dieser Bilder faßbar, nur so möglich, Idee und Wirklichkeit in eines zu binden mit solcher Klarheit, im Endlichen das Unendliche zu zeigen mit solcher Transparenz.

Von dieser Höhe ist freilich es schwer zurückzufinden zum japanischen Holzschnitt und zum gerechten Maß seiner Bewertung. Aber wenn von der angedeuteten Synthese wenig mehr in ihm zu spüren ist, so nicht zuletzt darum, weil er den Menschen und das in allem Betracht menschenhafte in einem Maße in den Vordergrund stellt wie sonst weder die chinesische noch japanische Kunst: in einem Maße, das letzten Endes über Sinn und Wesen ostasiatischen Geistes und seiner tiefen Bezogenheit auf den ewigen Urgrund in revoltierender Respektlosigkeit hinaussetzt. Und doch lebt auch in diesen Blättern, die so ganz dem Irdischen zugewandt sind und des Täglichen banaler Vielfalt und dem tausendfachen Reiz flüchtig-genießenden Augenblicks noch etwas von der stillen Symbolkraft jener Malereien: nicht nur in manchen landschaftlichen Darstellungen, sondern gerade auch dort, wo die Menschenfigur, eingewoben in ein geheimnisvolles Netz von Farb- und Linienbezügen, fast zum Zeichen aufgelöst ist und doch noch gegriffen in knapper Sinnlichkeit und gespitzter Charakteristik. Und das ist der besondere und letzte Reiz des ganzen japanischen Holzschnitts, das ist, was über alles Irdischmenschenmäßige hinausweist ins Unendliche: daß er völlig auf der rätselvollen Grenze steht von der Gestaltung des Gegenständlichen zum ewigen Ornament und daß er es vollbringt, mit spielender, fast frivoler Sicherheit auf dieser schmalen Scheide zu equilibrieren. —

Von den Werken, die den japanischen Holzschnitt behandeln, seien vor allem die von Julius Kurth genannt, die mit einer sympathischen, fast eifersüchtigen Liebe für ihr Thema erfüllt sind. In seinem Abriß der Geschichte des japanischen Holzschnitts (3. Auflage, R. Piper & Co., München) ist in nuce das Wissenswichtigste gesagt, übersichtlich gefaßt und mit charakteristischen Bildern illustriert; ähnlich knapp, reichhaltig und vorzüglich ausgestattet ist sein kleines Buch über die Primitiven: ein Vorläufer einer großen Arbeit über diese starken, seltenen Wiegendrucke des Holzschnitts (Wolfgang Jeß, Dresden); dann seine beiden großen Werke mit reichem Bildmaterial und einer Fülle





CHINESISCHER FARBENDRUCK. AUS EINEM BUCH UM 1750

sorgfältig bearbeiteten Stoffs über den zierlichen Harunobu und den gewaltigen Sharaku, von deren Verschiedenheit ihre Kunst und ihr Schicksal ein gleich beredtes Zeugnis geben (beide in 2. Auflage bei R. Piper & Co., München). Mittelbar hierher gehört ein viertes Werk von Kurth, das den chinesischen Farbdruck behandelt und bei dem genauen Vergleich dieses graphischen Erzeugnisses mit dem japanischen Holzschnitt zu einem ähnlichen Resultat kommt wie es oben angedeutet wurde. (C. F. Schulz & Co., Plauen i. V.) Im gleichen Verlag erschien ein höchst aufschlußreiches Werk über die Handzeichnungen der japanischen Holzschnittmeister von Fritz E. Löwenstein, das allein gewichtig genug wäre, dem freundlichen Märchen von den Neuruppiner Bilderbogen ein Ende zu machen — wenn dies Märchen nicht gar so vornehm klänge! Und wiederum, im genannten Verlag sind noch zwei Werke an dieser Stelle hervorzuheben: Succos Buch über Shunsho, den Lehrer oder doch Vorgänger Sharakus und mächtigeren Rivalen Kyonagas, der nicht nur Mimendarsteller, sondern auch, wie hier überraschend ersichtlich wird, ein Maler von Grazie und Zartheit war, und der schöne Band Meisterwerke ostasiatischer Graphik von Rudolf Bernoulli, der freilich nur zum kleineren Teil japanische Holzschnitte bringt, zum größeren den ganzen Umkreis ostasiatischer Graphik zu erschöpfen sucht. Daß er dabei unseres Erachtens zu weit geht, sei nebenbei bemerkt: Gemälde sind keine Graphik, auch wenn sie von Graphikern gemalt sind und auf deren Holzschnittproduktion rückgewirkt haben. Aber alle Abbildungen, die hier wie in den vorgenannten Werken vortrefflich sind, zeigen Rara höchst interessanter Art und meist von großer Schönheit. Das gesamte Material stammt aus der Berliner Kunstgewerbebibliothek. Auch einer der kleinen, verdienstreichen Orbispictus-Bände (Ernst Wasmuth A.-G., Berlin) befaßt sich mit dem japanischen Holzschnitt und zwar dem primitiven. Carl Einstein hat eine charakteristische Auswahl aus der berühmten Sammlung Strauß-Negbaur zusammengestellt und in dem Vorwort ein lebendiges Bild der Welt des Holzschnittes gegeben. Das oben schon erwähnte Buch Bachhofers endlich (Kurt Wolff, München) enthält trotz seiner Problematik im Ganzen manches gut Gesehene und Anregende, krankt aber, glänzend ausgestattet, an einem etwas zufällig zusammengebrachten Bildmaterial: es sind nur einzelne, wirklich repräsentative Sammlungen mit entsprechenden Blättern vertreten. Auch fehlt jener merkwürdige Outsider Masayoshi mit einer Probe seiner dem Holzschnittstil so widersprechenden malerischen Improvisationen, der der Vollständigkeit zu liebe wie als eine die Regel bestätigende Ausnahme hätte gebracht werden sollen.



MARONOBU (1638–1714), LIEBESPAAR

AUS KURTH: DIE PRIMITIVEN DES JAPANISCHEN HOLZSCHNITTS. WOLFGANG JESS VERLAG, DRESDEN



TINTORETTO, DIE MILCHSTRASSE
LONDON, NATIONAL-GALLERY

BILDERPREISE AUS DER GESCHICHTE DER NATIONAL-GALLERY IN LONDON

VON

EMIL WALDMANN

Die National-Gallery bemüht sich in diesem Jahre, dem Jahre ihres hundertsten Jubiläums, durch öffentliche Subskription die Mittel für einen neuen wichtigen Ankauf zusammenzubringen, für das Bildnis des Dogen Morosini von Jacopo Tintoretto. Für das Meisterwerk, so schön wie das Bildnis des alten Mannes im Kaiser-Friedrich-Museum, werden 14000 Pfund verlangt, ein großer, wenn auch wohl nicht zu großer Preis.

Bei dieser Gelegenheit wird es interessieren, zu erfahren, was die National-Gallery im Laufe des vergangenen Jahrhunderts für ihre Hauptbilder bezahlt hat. Der vom jetzigen Direktor Sir Charles Holmes verfaßte Bericht über die Geschichte der Galerie, „The Making of the National-Gallery", erzählt hierüber das Wichtigste; nur die Preise für die Erwerbungen der letzten Jahre, zum Beispiel der Madonna von Masaccio, hat er uns nicht verraten.

Den Kern der Sammlung bildet die Angerstein-Kollektion, 38 Bilder, für zusammen 1140000 Mark erworben. Constable war gegen die Gründung einer Galerie; er meinte, das wäre der Tod der englischen Kunst überhaupt. Aber die Sammlung wurde doch gekauft. Wenn auch einiges im Laufe der Zeit wieder ausgeschieden wurde, sehr vieles hängt heute noch. Tizians Venus und Adonis, Sebastianos Auferweckung des Lazarus, Poussins

Bacchanal, Claude Lorrains Königin von Saba, Rubens Raub der Sabinerinnen, drei van Dycks, zwei Rembrandts, Reynolds Lord Heathfiel und die Serie der Mariage à la Mode von Hogarth — dafür konnte man selbst damals wohl eine Million anlegen. Das Komitee, das für Bildererwerbungen damals in höherem Grade verantwortlich war als der Direktor, William Seguier, seines Zeichens Bilderhändler und Restaurator, hatte eine glückliche Hand. Mehr Aufsehen machte eine Erwerbung des Jahres 1834, man zahlte für zwei Correggios 221000 Mark, aber der eine der beiden, „Merkur, Venus und Amor" rechtfertigte doch auf die Länge der Zeit diese enorme Summe. Als drei Jahre später Rubens „Eherne Schlange" zusammen mit dem Salvator und einem großen Bilde von Murillo für 180000 Mark gekauft wurde, protestierte niemand, ebensowenig wie bei dem ersten Raphael-Ankauf, der ungefähr 120000 Mark kostete. Bilder waren damals schon teuer, wenn sie sehr berühmt waren. „Christus vor Pilatus" von Gerard Honthorst wurde 1839 mit 30000 Mark angeboten, aber abgelehnt; mit Recht: die Galerie erwarb es im Jahre 1822 aus der Stafford-Kollektion für 4000 Mark. Statt dessen erwarb das Komitee damals, im Jahre 1839, das Doppelbildnis des Ehepaares Arnolfini von van Eyck für 12600 Mark — einer der besten Käufe, den die Galerie jemals machte.

Als im Jahre 1843 Seguier gestorben war, wurde Charles Lock Eastlake sein Nachfolger, auf Empfehlung von Sir Robert Peel. Unter seiner Leitung wurde 1844 Giovanni Bellinis Doge Loredano für 12000 Mark erworben. Der Preis für Rembrandts Rabbiner, Dows Selbstbildnis und Guido Renis Christus und Johannes für zusammen 8190 Mark wurde heftig kritisiert und Michelangelos Madonna mit Engeln, die Eastlake als Ghirlandajo vorschlug, für 5000 Mark abgelehnt. Ein späteres Komitee hat dann, 1870, dieses Bild mit 40000 Mark bezahlen müssen.

Eastlake kannte damals eigentlich nur italienische Malerei, und als aus der Rochard-Sammlung Holbeins Bildnis eines Arztes für 12000 Mark zu haben war, erklärte er: „Ich verstehe nichts von Deutschen". Er fragte einen „hervorragenden deutschen Kenner", ob das Bild echt wäre. Die Antwort lautete bejahend, das Bild wurde gekauft. Es stellte sich alsbald heraus, daß es kein Holbein war, die Galerie bot 3000 Mark Abstand, aber der Verkäufer wollte es nicht zurücknehmen. Als das Komitee im gleichen Jahre, 1845, für 25000 Mark Guido Renis „Susanna" erwarb, wurde der Ruf der Galerie auch nicht besser. Der junge Ruskin schrieb, das Bild entbehrte „sowohl der Kunst wie der Anständigkeit". Auch der Ankauf von Velasquez' Bärenjagd, für die 50000 Mark ausgegeben wurden, erwies sich als unglücklich. Das Bild war total ruiniert. Diese Scharten aber wurden reichlich wettgemacht durch die Erwerbung von Raffaels Frühbild „Traum eines Ritters", das nur 21000 Mark kostete.

Infolge einer heftigen, von Morris Moore geführten Polemik, die sich sowohl gegen die Ankaufspolitik der Galerie wie gegen die in ihr gehandhabten Methoden der Bilderreinigung richtete, legte Eastlake im Jahre 1847 verärgert sein Amt nieder, blieb aber z. D. Das Komitee kaufte ziemlich auf eigene Hand, der Direktor, Uwins, hatte nichts zu sagen und entscheidend bei Ankäufen war wesentlich der Kunsthändler Woodburn. Er kaufte im Auftrag aus der Sammlung des Maréchal Soult in Paris das Halbfigurenbild des „Zinsgroschens" von Tizian für 60000 Mark, das aber nicht von Tizian ist, sondern vielleicht ein Jugendwerk von Paris Bordone, und Palma Vecchios „Verlobung der heiligen Katharina" für 30000 Mark, die aber nicht gefiel und von Lord Lansdowne übernommen wurde. Abgelehnt wurden Tintorettos Hochzeit zu Kana und seine Kreuzigung, die Ruskin für zusammen 240000 Mark zu vermitteln sich erbot. Ausgelassen wurden ferner Tizians „Raub der Europa" für 5566 Mark und Mantegnas Gethsemane für 5000 Mark.

Um die Mitte der fünfziger Jahre war die Situation nicht mehr haltbar, es mußte zu einer Reorganisierung der Galerie geschritten werden, das Regiment der Amateure und Dilettanten sollte aufhören, man brauchte einen verantwortlichen Direktor. Eastlake wurde wieder berufen, neben ihm wurde ein Direktorialassistent ernannt und außerdem ein reisender Einkaufsagent, der die Privatsammlungen auf dem Festlande studieren und günstige Kaufgelegenheiten ausfindig machen sollte.

Eastlake hatte in den acht Jahren seiner Muße sehr viel gelernt. Er konnte als der beste Kenner seiner Zeit gelten. Unterstützt von seiner künstlerisch außerordentlich gebildeten Frau, beraten von



REMBRANDT, BILDNIS EINER ALTEN FRAU
LONDON, NATIONAL-GALLERY

dem ausgezeichneten Reiseagenten Dr. Otto Mündler hat er in den zehn Jahren seiner zweiten Amtsführung ganz Hervorragendes für die Galerie geleistet. Die glorreichste Zeit fällt in die Jahre 1855—1865. Die Zeiten, wo man primitive Italiener ablehnte, weil der sonst so feine Robert Peel sagte: „Wir haben kein Kuriositätenkabinett", waren vorüber. Mit kunsthistorischem Weitblick und mit energischem Willen auf höchste Qualität wurde jetzt gekauft, konnte erst jetzt gekauft werden, weil der Direktor verantwortlich war für die Erwerbungen und weil er jetzt Sitz und Stimme in der Kommission hatte. Und es wurde eine Menge Geld gespart.

Von seinem Ankaufsbudget im Betrage von 200000 Mark jährlich nahm er in das zweite Rechnungsjahr seiner Amtsführung 74000 Mark mit hinüber. Denn die Ankäufe des ersten Jahres hatten nur 126000 Mark gekostet. Und doch waren darunter die Madonna von Botticelli, die von Andrea Mantegna, die von Giovanni Bellini, die von Benozzo Gozzoli und Paolo Veroneses „Anbetung der Könige".

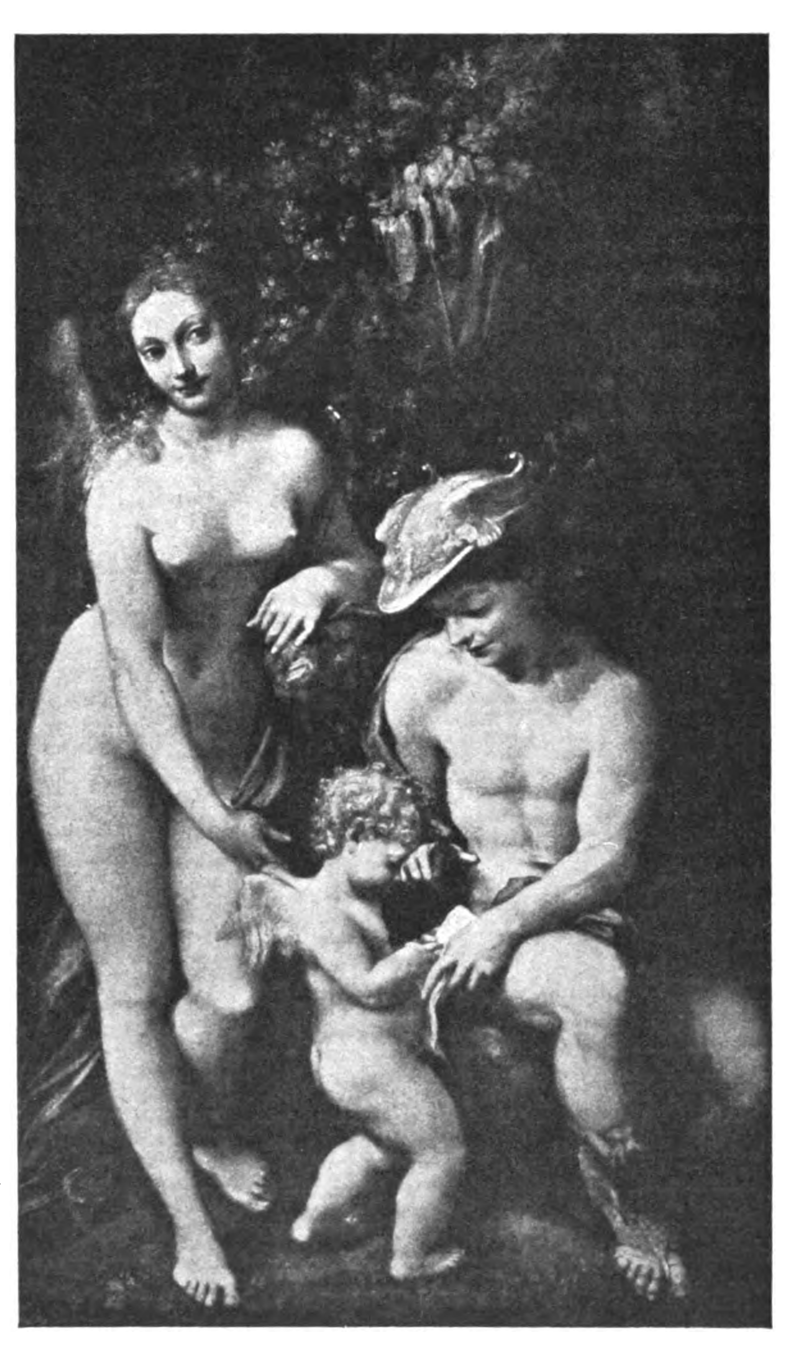
So ging es dann weiter, wenn auch nicht immer zu so vorteilhaften Bedingungen. Im Jahre 1856 kostete Peruginos Triptychon 71000 Mark, Pollajuolos Martyrium des Sebastian 63000 Mark, Filippino Lippis Madonna mit Hieronymus und Dominikus 12500 Mark, und im Jahre 1857 folgte dann der große Ankauf des Paolo Varonese, die „Familie des Darius vor Alexander dem Großen", den Otto Mündler der Familie Pisani für 275000 Mark abhandelte. Dieser Preis erschien höher, als man erwartet hatte. Und obwohl Eastlake wie die ganze Kommission den Ankauf mit ihrer Verantwortung deckten, wurde Otto Mündler aus seinem Amte als reisender Agent entlassen, da das Unterhaus das Gehalt für diesen Posten strich und dieses Amt eingehen ließ.

Nachdem 1857 und 1858 als „kleinere Erwerbungen" ein Porträt von Jan van Eyck für 3800 Mark und eine Madonna in der Art des Verocchio für 9100 Mark gebucht waren, handelte man um den Ankauf der Sammlung Lombardi-Baldi mit ihren 22 italienischen Primitiven, der schließlich mit 141000 Mark perfekt wurde. Cimabue, Duccio, Gaddi, Orcagna, Gerini und Zoppo tragen heute noch mit Recht ihre alten Namen. Die Hauptbilder der Sammlung aber waren Lorenzo Credis Madonna, Gozzolis Raub der Helena und Botticellis frühe Anbetung der Könige und, vor allem, Paolo Ucellos Schlacht bei San Romano. Von Romanino wurde schnell noch in Brescia das große Altarbild für 16000 Mark und von Borgognone in Pavia für 8600 Mark die Vermählung der beiden Katharinen hinzuerworben. Auch die folgenden Jahre bereicherten die italienische Abteilung der Galerie. Morettos Cesaresco-Bildnis kostete 7200 Mark, Cossas „Vincent Ferrer" 4000 Mark, Cimas Madonna 6800 Mark, Carlo Crivellis Pieta 6100 Mark, Morettos großes Altarwerk aus der Sammlung Northwick 11400 Mark und Botticellis Jünglingsbildnis, damals dem Masaccio zugeschrieben, nur 2100 Mark. Die beiden Gegenstücke von Ruisdael, Wasserfälle, mußten dagegen mit beinahe 50000 Mark zusammen bezahlt werden; aber der Bestand an Holländern war damals noch gering und man konnte nicht auf diese beiden Hauptwerke verzichten.

Im Jahre 1860 wurde wieder eine ganze Sammlung gekauft, die Sammlung Beaucousin in Paris. Beinahe 200000 Mark, der ganze Jahresetat, mußte geopfert werden und wenn auch von den 46 Bildern heute nur 11 hängen, wegen der frühen Niederländer, Rogiers Magdalena, Tod der Jungfrau von Hugo van der Goes (?), zwei Porträts, die damals Rogier, heute Robert Campin heißen, hatte das Opfer gebracht werden müssen, auch wenn das giorgioneske Dichterporträt von Palma und Tizians Madonna mit der heiligen Katharina nicht in diesem Lot gewesen wäre. Die Gruppe der alten Niederländer wurde dann im Jahre 1860 durch die in Mailand für nur 2400 Mark erstandene Grablegung von Dirck Bouts glücklich erweitert, ein Jahr darauf der Saal mit Italienern des fünfzehnten Jahrhunderts durch Piero della Francescas Christustaufe um eines seiner Hauptstücke bereichert. Es hatte auf der Auktion Uzzielli nicht ganz 5000 Mark gekostet. Italienische Bilder, auch große Namen, waren damals, wie es scheint, überhaupt billig. In einem Augenblicke, wo Gainsboroughs Mrs. Siddons 20000 Mark kostete, bezahlte die Galerie für Andrea del Sartos Bildnis eines Bildhauers nur ein Viertel dieser Summe und Piero di Cosimos Tod der Prokris kostete noch weniger, 3500 Mark, Moronis Schneider 6400 Mark. Kurz vor seinem Tode hatte Eastlake, der 1865 in Pisa starb, noch acht Bilder erworben, darunter einen Ruisdael und Velasquez' Phillipp IV., für zusammen 24000 Mark.

Eastlake hatte in den zehn Jahren seiner Amtsführung 139 Bilder gekauft. 100 davon hängen heute noch in der Galerie; fast alles Meisterwerke. Sein Nachfolger Sir Boxall übernahm also ein sehr schweres Erbe. Aber er hatte Glück. Außer den sehr vorteilhaften Ankäufen eines Mädchenbildes von Baldovinetti für 3200 Mark und der beiden Bilder von Michelangelo für je 40000 Mark gelang ihm die Erwerbung der Robert Peel-Kollektion im Jahre 1871, 76 Bilder, neben 8 Reynolds und einiger kleineren Engländer nur Niederländer, meistens Kleinmeister, die der Galerie sehr fehlten und die in ihrer Art ersten Ranges waren. Aber es waren darunter auch große Stücke, wie etwa Hobbemas Allee von Middelharnis, Rubens „Chapeau de Paille“ und sein „Triumph des Silenus“ und zwei Interieurs von Pieter de Hooghe. Der Preis von 1500000 Mark, den die Regierung als außerordentliche Zuwendung bewilligte, war angesichts dieser Schätze immer noch niedrig, ebenso wie der Preis von 30000 Mark für Mantegnas „Triumph des Scipio“, seinen letzten Ankauf.

Aber diese Tätigkeit Coxalls wird doch überschattet nicht nur durch die seines großen Vorgängers, sondern auch durch die seines Nachfolgers, der zwanzig Jahre, von 1874 bis 1894, im Amte war.



CORREGGIO, VENUS, MARS, AMOR
LONDON, NATIONAL-GALLERY

Frederick William Burton führte die Arbeit Eastlakes fort, fast mit dem gleichen Glück wie sein großer Vorgänger, ist aber im ganzen doch wohl nicht so sicher gewesen. Wenn Eastlake eigentlich nur einmal einen Mißgriff machte, damals als er Giulio Romanos Kindheit des Zeus für fast 20000 Mark kaufte, und wenn Coxall sich auch wohl nur einmal irrte, als er das Bild „Christus und die Kinder“ aus der Rembrandtschule für einen echten Rembrandt kaufte und mit 140000 Mark bezahlte, so schwankt das Niveau von Burtons Ankäufen stärker, besonders gegen Ende seiner Tätigkeit, die er als Achtundsiebzigjähriger abschloß. Aber im ganzen genommen war es doch eine beneidenswert große Epoche. Er erwarb folgende Hauptbilder: Piero della Francesca (?) Geburt Christi für 50000 Mark, Botticellis Mars und Venus für 21000 Mark, seine Geburt Christi für 30000 und das Tondo der Anbetung der Könige für 16000 Mark, drei Porträts von Moroni und eins von Moretto für

zusammen 100000 Mark, Lottos Protonotar Giuliano für 12000 Mark, und ein schönes Frauenbildnis von Frans Hals für die geringe Summe von 2100 Mark (im Jahre 1876), Velasquez' Philipp IV. in ganzer Figur für 126000 Mark. Ferner aus der Blenheim-Sammlung Raffaels Madonna Ansidei für 1400000 Mark und van Dycks Karl den Ersten für 350000 Mark, Tintorettos Milchstraße für 25000 Mark, Hogarths Crevetten-Mädchen für 5200 Mark, das Gruppenbildnis seiner Dienstboten für 5240 Mark und Vermeers „Dame am Spinett" für 48000 Mark. Kurz vor seinem Rücktritt kaufte er noch ein Terborch-Bildnis für 1500 Mark und Rembrandts „Christus vor Pilatus" für 500 Mark — diese beiden Bilder aus dem Nachlaß Eastlakes, der verfügt hatte, die Bilder sollten der National-Gallery gegen Erstattung seines Einstandspreises zufallen. Auch den englischen Landschaftern wandte Burton seine Aufmerksamkeit zu: Cromes Slate Quarries kostete 10000 Mark, Gainsboroughs „Waldszene" 24000 und Cromes Windmühle 4600 Mark.

Nach Burtons Tode wurde mit der Selbständigkeit des Direktors durch einen Erlaß Lord Roseberys ein Ende gemacht. Die Kommission erhielt wieder weitgehende Autorität. Dies, und zugleich auch das Auftauchen neuer Konkurrenz, besonders Bodes, aber auch der Amerikaner, ist wohl die Ursache, daß das Tempo und das Glück für die National-Gallery ein wenig nachließen. Der neue Direktor, Sir Edward Poynter, war nicht so frei in seinen Entschließungen, und so gehören die wirklich großen Käufe jetzt zu den Ausnahmen. Auch waren, eben wegen der Konkurrenz, die Bilder teuer geworden. Als Mantegnas „Gethsemane", Antonellos Hieronymus und Pisanellos Legenden von Hubertus und Eligius zusammen für 180000 Mark erworben wurden, kritisierte man diese Geldverschwendung scharf und bemängelte, daß derweilen ein Meisterwerk nach dem andern aus England weggekauft würde. Die Anspielung galt Rembrandts Ansloo, den Bode aus der Ashburnam-Sammlung erwarb. Und obgleich die Galerie sehr schöne Rembrandts besaß und Sir Poynter sehr vorteilhaft die Rembrandts der Sammlung Saumarez erwarb, darunter das Bildnis einer alten Frau, schien dieser Verlust sehr schmerzlich. Kunstwerke in England sollten in England bleiben.

Gerade als die amerikanische und Berliner Gefahr besonders drohend wurde, war die National-Gallery ohne Direktor. 1904 war Sir Poynter zurückgetreten, und 1905 sollte die Venus des Velasquez aus der Sammlung Rokeby verkauft werden. 900000 Mark sollte sie kosten. Der im Jahre 1904 gegründete „National Art-Collections Fund" spannte alle Mittel an, und die Summe kam zusammen. Als dann während der Direktion von Sir Charles Holroyd das Bildnis der Herzogin Christina von Mailand von Holbein frei wurde, erfolgte ein zweiter Appell an die Nation. Die Regierung bewilligte 200000 Mark. Der Rest von 800000 Mark war nicht aufzubringen. Da stiftete in letzter Stunde eine anonyme Kunstfreundin die 40000 noch fehlenden Pfunde, und das Millionenbild konnte für England erhalten werden. Neben dem Doppelbildnis der beiden Gesandten von Holbein, das Poynter zusammen mit einem sogenannten Velasquez (Admiral Pulido Pareja) und einem Männerbildnis von Moroni für zusammen 1100000 Mark aus Longford Castle gekauft hatte, repräsentiert es die Kunst Holbeins viel besser als die aller anderen Altdeutschen.

Wie teuer die Erwerbungen der letzten Jahre waren, Masaccios Madonna, Breugels „Anbetung der Könige" und das Bildnis Mr. de Norvins von Ingres, das 1918 angekauft wurde, wird in Holmes Bericht, wohl wegen der Aktualität der Preise, nicht gesagt. Auch die Preise für die Erwerbungen französischer Impressionisten, wie Manet, Renoir und Degas, die neuerdings für die Tate-Gallery und für das von Duveen gestiftete Museum ausländischer Kunst angeschafft wurden, werden nicht genannt. Da Mr. Samuel Courtauld ein Kapital von 1000000 Mark für moderne französische Malerei gestiftet hat, brauchen die Engländer an den Franzosen nicht zu sparen.



ADOLF OBERLÄNDER, DER LEUTNANT ALS RETTER. BLEISTIFTZEICHNUNG

EIN BESUCH BEI OBERLÄNDER

(TAGEBUCHBLATT AUS DEM SOMMER 1915)

VON

REINHOLD PIPER

Schon lange war es mein Wunsch, in meiner kleinen Sammlung von Zeichnungen und Bildern auch ein Blatt von Oberländer zu besitzen. Ich dachte weniger an für die Reproduktion in den „Fliegenden“ fertiggemachte Federzeichnungen, sondern hoffte, daß Oberländer irgendwelche Skizzen, Niederschriften des ersten Einfalls haben werde, obwohl ich dergleichen nie gesehen hatte. So wagte ich Oberländer den Vorschlag zu machen, eine solche Zeichnung gegen ein paar Bücher des eigenen Verlags einzutauschen. Ich hatte Oberländer vor vielen Jahren bei Gelegenheit der Vorbereitung des Bandes der Eßweinschen „Modernen Illustratoren“ flüchtig besucht, aber dabei doch einen ganz bestimmten Eindruck von ihm als Menschen empfangen. Ich hatte den Eindruck, daß sich nicht mehr allzu viele Menschen um ihn kümmerten und daß er infolgedessen meinen Brief, schon als nicht zu häufiges Zeichen des Interesses für seine Kunst, freundlich aufnehmen werde. Sein Name ist ja auch heute noch jedem geläufig; wer aber nimmt noch seine zwölf Albums mit ihrer Fülle von Erfindung zu stillem Sich-Versenken

Anmerkung der Redaktion: Diese Aufzeichnungen erscheinen in diesen Wochen im 5. Bande des „Ganymed“, Jahrbuch für die Kunst, herausgegeben von J. Meier-Graefe, geleitet von W. Hausenstein. Die abgebildeten Zeichnungen sind der Sammlung R. Piper entnommen.



ADOLF OBERLÄNDER, DIE BEFÖRDERUNG. BLEISTIFTZEICHNUNG

in die Hand? Vor zwanzig Jahren lagen sie zur Erheiterung in den Sprechzimmern der Zahnärzte. An Oberländer, dem großen Psychologen, aber sah man vorbei, und der ist auch heute noch kaum entdeckt. Die Gestalt Oberländers inmitten unserer heutigen Zeit hat überhaupt etwas Wunderliches, Unwahrscheinliches. Er erscheint wie eine stille, vergessene Insel, auf der es keine Zeit gibt, inmitten eines unaufhaltsamen Rasens und Tobens. Blättert man dann einen Band Oberländer auf, so findet man Bilder, die fast verschollene Kindheitserinnerungen sind, wie den „Jahrmarkt von Timbuktu", den „Konzertbildhauer" und anderes. Aber plötzlich, wenn wir näher hinsehen, scheinen sich die Zeichnungen zu verändern, eine unheimliche, früher nie geahnte Modernität zittert in ihnen, und wir merken: diese Blätter sind nicht Vergangenheit, sie sind Zukunft unserer Kunst. Der Geist der größten Deutschen lebt in ihnen — ein Geist, der nie altern kann.

Doch ich will ja von meinem Besuch erzählen. Ich hatte mich nicht getäuscht. Nach einiger Zeit erhielt ich von Oberländer einen Brief, daß er einige seiner ersten Entwürfe, „wie sie auch mehrere meiner Kollegen zum Austausch gern wählten", für mich zurechtgelegt habe. Zur Gegengabe wählte er zugleich als Bücher, die ihn „sehr anregen würden", die Dürerzeichnungen, den Bauernbruegel und Meier-Graefes Delacroix: Gewiß auch eine Art Glaubensbekenntnis. Als ich mich an einem der nächsten Vormittage bei Oberländer in dem altmodischen stillen Hause an der Briennerstraße einfand, trat er mir in der Tür seines kleinen Zimmers entgegen, die Brille auf halber Nasenhöhe und über diese weg mich mit seinen klugen, ein wenig ängstlich blickenden braunen Augen ansehend, in leichtem Rock, die Weste bequem geöffnet. Das Zimmer machte einen seit Jahrzehnten bis in den letzten Winkel durchwohnten Eindruck. Viele kleine Bilder bedeckten die Wände: Landschaften, während des Sommeraufenthalts gemalt, alte Studien aus der Akademiezeit oder auch Arbeiten von einstigen Studiengenossen, ein brouwerartiges Trinkerbild in rötlichen und bräunlichen Tönen von ihm selbst, und anderes. Auf einem Tischchen hatte er schon sorgsam etwa zehn Blätter für mich zur Ansicht zurechtgelegt. Da diese ersten Entwürfe mit Bleistift auf gelbliches dünnes Pauspapier gezeichnet waren, hatte er zugleich auch ein weißes Kartonblatt daneben gelegt, damit ich die sonst durchscheinenden Zeichnungen der Reihe nach beim Betrachten auf dieses Papier legen könne. Ja sogar einige Jahrgänge „Fliegende Blätter" hielt er bereit, um mir dort die definitive Zeichnung zeigen zu können. Offenbar war das Ganze eine Angelegenheit, die ihn nicht weniger beschäftigt hatte als mich.



ADOLF OBERLÄNDER, DER KREISTIERARZT TRÄUMT IN DER SYLVESTERNACHT, ER SEI TIERKREISARZT GEWORDEN
BLEISTIFTZEICHNUNG



ADOLF OBERLÄNDER, DER GROSSE VIRTUOSE. BLEISTIFTZEICHNUNG

Obenauf lag die Zeichnung zur „Heuernte mit Musik“: eine Parodie auf die moderne Musikmacherei um jeden Preis — ein Laster, das inzwischen ja nur noch mehr überhandgenommen hat. Ein reizendes Tierstück war der „satte Löwe“, der einen ängstlichen Esel zum großen Erstaunen desselben ungeschoren passieren läßt. Auch ein abgestürzter, an einer Tanne hängen gebliebener Bergkraxler zeigte mehr die bloß spaßhafte Seite, die dem Künstler seine Popularität eingetragen hat. Ich ging aber auf ein Blatt des Psychologen Oberländer aus und fand auch bald ein solches, wie ich mir es nicht besser hätte wünschen können: den berühmten Klavier-Virtuosen, der erschöpft vor seinem Flügel lehnt, während ein Dutzend junger Mädchen das Podium erklimmt und mit dem verschieden temperierten Ausdruck von Entzücken, Hingabe, erschauernder Ergriffenheit und Vergötterung von dem Gefeierten eine Locke erbettelt. Die Glückliche, welche gerade die kleine Schere gezückt hat, um die kostbare Reliquie abzutrennen, hat die Augen niedergeschlagen wie bei einer Opferfeier. Mit ganz sparsamen, ja fast spröden Mitteln hat Oberländer hier ein Seelengemälde gegeben, wie es eindringlicher nicht geschehen kann. Der Humor dieser Zeichnung ist der Humor der wenigen ganz großen Seelenkünder.

Auch die „Flucht des Romanhelden“ war da. Von der Polizei, von wechselschwingenden Juden, kleinen Kläffern und mehreren verlassenen Mädchen verfolgt, flieht der traumhaft elegante Lebemann in heroischer Pose. Oberländer bemerkte erläuternd: „Die eine hat noch a Kind am Arm g'habt, denn a Kind hat er ihr natürlich aa g'macht. Des hat aber die Redaktion net erlaubt, da hab i's wieder wegg'macht. — Heutzutag ham's nix wie Hurerei in den Zeitschriften“, schloß er resigniert.

Es fand sich auch noch eine Vorstudie zu dem reizenden Bild mit den Frühlingsdichtern in mehr als doppelter Größe der späteren definitiven Fassung. Ich blieb aber doch bei meinem Pianisten. Während ich die Blätter ansah, erklärte mir Oberländer, weshalb schon auch diese Vorarbeiten so präzis gefaßt seien. Er hätte sie danach für die definitive Federzeichnung durchgepaust, und diese hätte ja fast gar keine Retuschen oder Korrekturen mehr ertragen. Mit Deckweiß hätte er nicht gern gearbeitet. Jeder Strich hätte dann aufs erstemal stimmen müssen. Dabei kamen wir auf die Holz-

schnitt-Reproduktionen seiner Zeichnungen. Jetzt werde kaum mehr etwas in Holz geschnitten, alles seien Ätzungen. „Seit dem Jahr 76" — die Jahreszahl schien ihm sehr geläufig zu sein, man sah daraus, wie wichtig ihm diese Wendung gewesen war —, „seit dem Jahr 76 ist immer gut in Holz geschnitten worden. Damals fing man an, die Zeichnungen photographisch auf den Stock zu übertragen. Früher aber wurden sie auf den Holzstock aufgeklebt und vom Holzschneider weggeschnitten. Wenn dann die Hälfte fehlte, konnte man ihm nichts mehr nachweisen. Er konnte einem ruhig antworten: ‚ja, da war halt nix da!' Seitdem aber konnte man ihm auf die Finger sehen." Als ich mein Blatt gewählt, bezeichnete er mit einem Punkt genau die Stelle, wie weit der Passepartout gehen müsse. Zur Sicherheit holte er selbst ein Winkeldreieck aus Messing, das ihm gewiß Jahrzehnte gedient hatte, und zog links und rechts die Grenzlinie. Dabei meinte er: „Ja, so einen ersten Einfall hab i oft acht bis vierzehn Tag' mit mir 'rum g'tragen und konnt' absolut nix damit anfangen. Und viel später kam mir dann erst die Idee dazu." Der „erste Einfall" war das künstlerische Erlebnis, das ihm plötzlich irgendwo, beim Spazierengehen oder auf der Straße, gekommen war: ein Erlebnis sozusagen ohne Text. Erst später fand er dann die „Idee" dazu, das heißt die praktische Formulierung, die Verwendbarkeit. Er meinte: „Das dümmste Zeug will durchdacht sein, man glaubt's oft gar nicht, wie man sich dabei quälen muß." In dem Ausdruck „das dümmste Zeug" schien mir eine gewisse Kritik seines Publikums zu liegen, das in ihm eben doch nur den Spaßmacher gesehen hatte. Ich fragte, ob zu seinem siebzigsten Geburtstag, der ja in den Oktober des Jahres falle, der Verlag Braun & Schneider irgend etwas vorbereite: „Davon weiß i nix." Ich fragte, ob inzwischen ein weiteres Oberländer-Album erschienen sei. Es seien bisher ja wohl dreizehn vorhanden. „Nein, zwölf", und etwas melancholisch fügte er hinzu: „es hat halt alles seine Zeit. Da war ja erst das fünfzigjährige Jubiläum meiner Mitarbeit an den ‚Fliegenden'. Das ist jetzt auch schon wieder zwei Jahre her! zwei Jahre! — Man sollt' nit glauben, daß man solang arbeiten kann." Dies setzte er hinzu mit der Befriedigung eines soliden, bis zum letzten Atemzuge pflichttreuen Handwerkers alten Schlages. Ich meinte, man werde ihn noch einmal ganz neu entdecken. Die junge Generation werde erst voll zu schätzen wissen, was er geleistet. „Ja, wann i amal g'storbn bin."



ADOLF OBERLÄNDER, SPANIER UND ENGLÄNDERIN. BLEISTIFTZEICHNUNG

An einer Wand seines Zimmers hing ein altes Bild: eine Schäferin, nackt, mit rotem Tuch um die Hüften, daneben ein weißer Ziegenbock, in

bergiger Landschaft, die im Hintergrund blaugrünlich verläuft. Ich hielt für möglich, daß es eine frühe Arbeit von ihm selber sei. „Nein, das ist ein altes Original. Sehen Sie, das ist so liebenswürdig gemacht, da ist nichts geflunkert" — und mit dem Daumen fuhr er den Konturen des Ziegenbocks nach. „Der Maler, der das g'macht hat, hat vielleicht den Rubens noch persönlich gekannt!" Aus dem Ausdruck, mit dem er das sagte, hörte ich deutlich, wie viel es ihm bedeudete, ein Bild, von dem solche zarten geistigen Fäden ausgehen, bei sich in seinem Zimmer zu haben. Ich erinnerte mich, wie er damals, als die Monographie von Hermann Eßwein erscheinen sollte, zu mir sagte, es möchten doch in den Text ja keine Mißverständnisse kommen. Jemand hätte einmal von ihm geschrieben, daß er sich aus Rubens nichts mache, während er Rubens doch gerade über alles verehre.

Diese Monographie muß trotz den Mängeln, die ihr immerhin wohl anhaften, doch von großem Wert für ihn gewesen sein. Ist sie doch die einzige, die über den nun Siebzigjährigen erschienen war, und stellte sich doch Eßwein als erster die Aufgabe, die Tiefen des Oberländischen Humors aufzuweisen. Jedenfalls lag sie griffbereit quer in seinem Bücherbord, als er sie jetzt herbeiholte. Es tat ihm leid, daß die Auflage noch nicht verkauft sei. Man könne ein zweites Mal manches besser machen, auch in der Auswahl. Von dem Druck der Abbildungen sagte er mit gelindem Tadel, „sie seien gar zu schwarz, sie hätten fast etwas von Stiefelwichse". Ich erwiderte, auf dem rosa Papier der „Fliegenden Blätter" stünden allerdings die Zeichnungen etwas toniger als auf unserm weißen. Doch war er vor allem froh, daß wir kein mit Kreidegrund gestrichenes Papier genommen hatten. „Der Kreidegrund ist mir ein solcher Greuel, daß ich ihn gar nicht sehen kann, eiskalt, leblos und spiegelglatt." Das Klischee „Amors Sieg" schien ihm aber ernstlich Kummer gemacht zu haben. Es sei ganz falsch, das Original sei ganz anders, und in den Amor hätte man sogar Glanzlichter hineinretouchiert. Er hatte mich aber damals selbst auf dieses von einem andern Verlag zu erwerbende Klischee aufmerksam gemacht, so daß ich mich immerhin nicht verantwortlich zu fühlen brauchte. Natürlich wurde auch vom Krieg gesprochen. Sein jüngster Sohn, von dem er mir damals mit gewissem Stolz erzählt hatte, er sammle Ansichtspostkarten, aber nur alte Meister und habe schon fast die ganze Kunstgeschichte auf Postkarten beisammen, sei ganz freigekommen. Sein älterer Sohn aber, der Bauamtsassessor in Passau sei, müsse sich fast totarbeiten, da er drei Vertretungen habe.

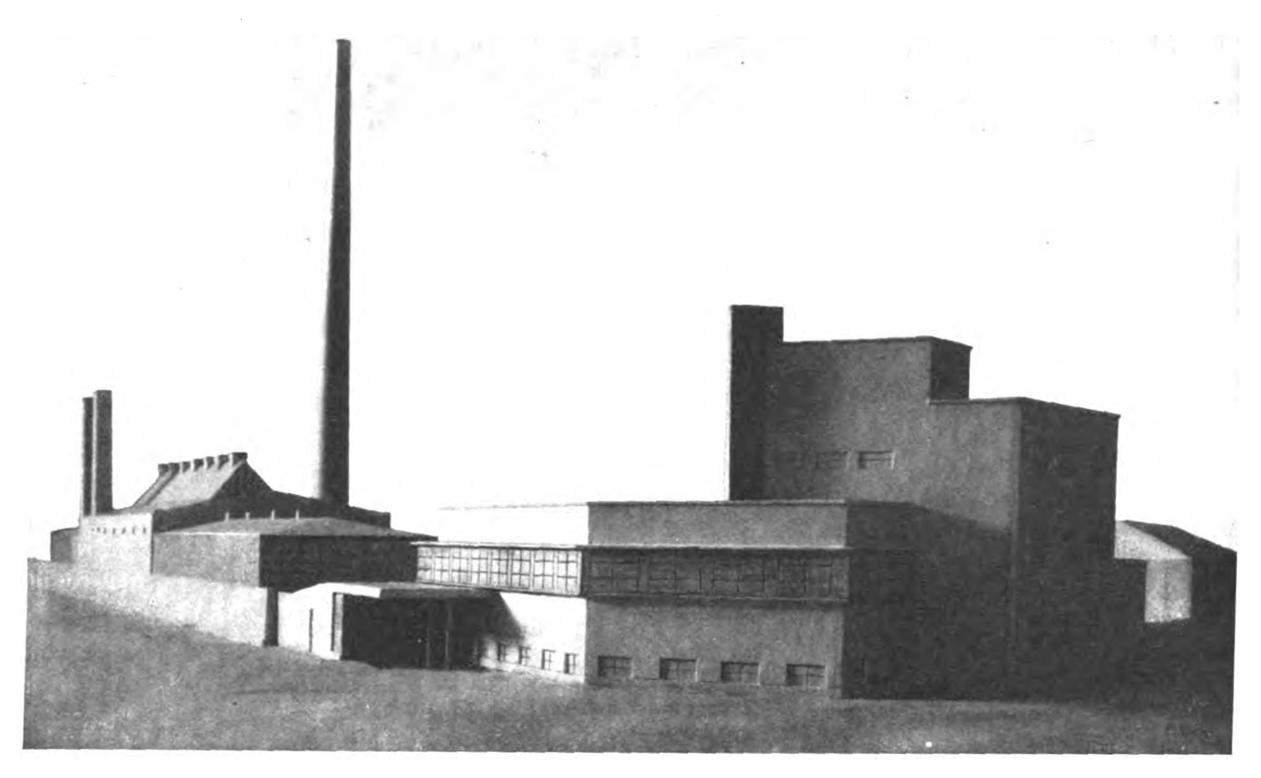
Offenbar ist Oberländer ein Freund guter Hausmusik. Er zeigte mir sein Pianola und fragte mich, ob ich ein solches Instrument noch nicht kenne. Er spiele es selbst und habe sehr schöne Sachen: Bach und Beethoven, Schubert und Schumann, „auch von Liszt haben wir ein paar sehr interessante Sachen da. Das Schöne ist, daß man keine Technik braucht (er ließ seine Finger durcheinspielen) und doch alles machen kann, was man mag. Man kann so ein Pianola scheußlich spielen, aber man kann es auch gut spielen."

Als ich gehen wollte, zeigte es sich, daß er für die zu wählende Zeichnung auch schon einen Bogen Packpapier bereit gehalten hatte. Als ich die Zeichnung nur so hineinlegen wollte, wurde er ängstlich: „Da kann sie Ihnen aber leicht 'nausfliegen! Mir is mal eine Zeichnung 'nausg'flogen, von der hab' i nie mehr was g'sehn, und da hab' i sie nochamal mach'n müss'n."

Ich hätte noch gern mich etwas näher umgesehen, besonders auch in dem Stoß kleiner abgegriffener Mappen, der auf einem Stuhl lag, aber ich wollte dem Mann, vor dem ich bei aller Zwanglosigkeit fast ehrfürchtige Scheu fühlte, in keiner Weise lästig fallen und verabschiedete mich.

Als ich auf dem Heimweg schon beim Obelisk war, kam mir plötzlich mein Strohhut etwas ungewohnt vor. Richtig, es war der Strohhut Oberländers. Auf seinem Grund war ein goldenes O befestigt. Schnell lief ich nochmal zurück. Oberländische Einfälle sind mir aber leider unter dem Hut nicht gekommen . . .

Das ist alles nichts Bedeutendes, und Oberländer ist auch sicher nicht der Mann der großen Worte. Er ist leise und bedächtig. Was er über Welt und Leben gedacht hat, steht in seinen vielen hundert Zeichnungen für den, der zu lesen versteht.



OTTO BARTNING, KERAMISCHES WERK IN TEMPELHOF. NACH DEM MODELL
AUSGESTELLT IN DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG, ABT. DES B. D. A.

DIE ARCHITEKTUR AUF DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1924

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Löblicher Gewohnheit folgend ist auch in diesem Jahr der Großen Berliner Kunstausstellung wieder eine Architekturabteilung eingegliedert. Und diese Architekturausstellung gehört, wenn nicht zum besten, sicherlich zum interessantesten, was die diesjährige Kunstschau am Lehrter Bahnhof zu bieten hat. Sie enthält eine historische Abteilung, die mit einzelnen Blättern ins siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert zurückgeht, und daneben einen Saal, in dem ausgewählte Arbeiten modernster Architektur gezeigt werden. Und dieses unmittelbare Nebeneinander gibt Gelegenheit zu anregenden Vergleichen.

Zwar ist die historische Abteilung (um deren Zustandekommen sich der Architekt Leo Nachtlicht bemüht hat) mehr ein Produkt des Zufalls als systematischer Sammlung. Man nahm, was man fand und begnügte sich mit den Leihgaben, die bereitwillige Sammler aus ihren Schätzen zur Verfügung stellten. (Den stärksten Anteil hat hier, neben dem Architekturmuseum der Charlottenburger Hochschule die Sammlung Beitscher.) So

kann die Ausstellung in keiner Beziehung Anspruch auf Vollständigkeit erheben, noch ist sie irgendwie nach einheitlichen Gesichtspunkten geordnet. Aber dieser improvisatorische Charakter beeinträchtigt den Wert der Veranstaltung nicht. Der Laie wird, wenn er seine Abneigung gegen das überwiegend geometrische und für ihn darum reichlich abstrakte dieser Zeichnungen überwunden hat, manches Blatt darunter finden, das unmittelbar auch zu seiner Anschauung spricht. Er wird mit Bewunderung die verwegenen Architekturentwürfe und phantastischen Prospekte der Barockzeit betrachten, Blätter mit starker graphischer Eigenwirkung, die wie Entwürfe zu Bühnendekorationen anmuten und in denen, dem Einfluß des berühmten Piranesi folgend, der Vorliebe des Barock für kühne perspektivische Effekte mit virtuoser Beherrschung der zeichnerischen Mittel Genüge getan wird. Der Kunstfreund wird mit Vergnügen in den Zeichnungen eines Pöppelmann, eines Schlüter, eines Balthasar Neumann, die persönliche Handschrift dieser großen Meister des deutschen Barock studieren. Und der Fachmann wird mit Respekt und sicher nicht ohne Neid die im Technischen so präzisen, in allem Dekorativen meist nur skizzenhaft andeutenden Zeichnungen und Entwürfe aus dieser Glanzzeit deutscher Baukunst betrachten, in der dem Architekten auf allen Gebieten ein hochstehendes, vorzüglich geschultes Handwerk zur Seite stand, dessen virtuose Kunstfertigkeit die Schwungkraft seiner Phantasie beflügelte und jeder, auch der kühnsten seiner Absichten zu folgen vermochte.

Der Klassizismus, der die Brücke zum neunzehnten Jahrhundert schlägt, ist durch die Heroen der Berliner Schule, durch Langhans, Gilly und Schinkel, würdig vertreten. Gillys großartiger Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen — eine Aufgabe, die die Phantasie der damaligen Architekten aufs lebhafteste beschäftigte —, ein Entwurf im Stil einer heroischen Ballade, erfüllt von einem echten, romantischen Pathos, beweist, wieviel Kraft zur wahren Monumentalität in dieser Generation noch steckte. Und von Schinkels geistvollem Entwurf für ein Kaufhaus Unter den Linden, an der Stelle, wo heute die Staatsbibliothek steht, führt eine gerade Linie zu den Versuchen unserer jüngsten Architektengeneration, denen dieses Projekt nicht form-, aber gesinnungsverwandt ist.

Diese Entwicklungslinie durch den Lauf des neunzehnten Jahrhunderts zurückzuverfolgen, reicht das Material der Ausstellung freilich in keiner Weise aus. Eine Jahrhundertausstellung mit solcher Tendenz wird aber, wie für die Malerei, auch für die Architektur einmal gemacht werden müssen. Man wird dann mit Überraschung bemerken, wie neben dem Strom reproduzierender Stilmoden, die man im neunzehnten Jahrhundert Architektur nannte, ein schmales Rinnsal einherläuft, das zu einem geistigen Neuland führt.

Die Architektur sank gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts, im Wirbel der wechselnden Stilströmungen, immer mehr zu einer reinen Dekorationskunst herab, die ohne eigene schöpferische Triebkraft nur darauf ausging, den reichen Formenschatz der Überlieferung ihren repräsentativen Absichten nutzbar zu machen. Die Ausstellung zeigt einiges vom besten dieser Art. Aber wie fremd ist uns diese Architektur schon geworden, wie gleichgültig! In den Zeichnungen eines Wallot spürt man den Meister, der Gefühl hatte für die monumentale Form und das Handwerkliche virtuos beherrschte, aber selbst diese starke Begabung findet nicht die Kraft, den herrschenden Anschauungen seiner Zeit Widerstand entgegenzusetzen. Auch Bruno Schmitz war mehr als nur ein kalter Routinier, wofür man ihn nach seinen effektvollen Kohlezeichnungen halten könnte. In seinen Entwürfen steckt eine Gestaltungskraft, deren stürmisches Temperament auf dramatische Wirkungen abzielt. Aber es bleibt schließlich auch hier bei einem Theatereffekt, und neben dem lauten und aufdringlichen Pathos der Schmitzschen Denkmalarchitektur wirkt die stille Monumentalität eines Gilly wahrhaft heroisch. Und Arbeiten, wie die Wettbewerbsentwürfe von Thiersch und Wallot für den Frankfurter Hauptbahnhof beweisen, wie sich die Architekten selbst um ihre stärksten Wirkungen bringen, wenn sie, dem Zeitgeschmack dienstbar, die monumentale Umrißarchitektur der Hallen, die den Anregungen der Eisenkonstruktion verdankt wird, durch allerlei dekoratives Beiwerk, durch vorgesetzte Säulenhallen und Arkaden, zunichte machen.

Zu dieser eklektizistischen Dekorationskunst tritt nun die junge Generation in bewußten Gegensatz. Sie zieht nur die Folgen aus der geistigen Struktur der Zeit, die in ihrem Denken streng empirisch, in ihrem Empfinden nüchtern-real ist



ERICH MENDELSOHN, AUFSTOCKUNG DES GESCHÄFTSHAUSES MOSSE, BERLIN

und in ihrer Wirtschaft dem Prinzip der mechanisierten Produktion folgt, wenn sie sich zu einem konsequenten Konstruktivismus bekennt. Die Arbeitsweise der Ingenieure ist das Ideal dieser neuen Baumeistergeneration. Ein sehr glücklich gewähltes Ideal, wenn man von vorne beginnen, wenn man die Grundelemente des Gestaltens erst wieder gewinnen muß, wenn man überdies statt handwerklich geschulter Hilfskräfte eine hochentwickelte industrialisierte Technik zur Verfügung hat. Der Architekt, der zum Dekorateur entartet war oder, bestenfalls, sich durch artistischen Eklektizismus eine eigene, höchst persönliche Tradition schuf (Messel), beginnt nun endlich wieder, sich auf die Grundlagen baulichen Gestaltens zu besinnen und die Prinzipien dieser Gestaltung, ihre überpersönlichen Regeln zu erforschen. Das führt zu interessanten Problemen. Zu Problemen, die zum Teil, entsprechend dem jugendlichen Alter der neuen Konstruktionsweisen (Beton, Glas und Eisen), völlig neu, zum Teil bisher nicht genügend beachtet worden sind. Es zeigt sich, daß die neuen Baustoffe gemäß dem Gesetz ihrer Statik und gemäß den Methoden der neuen industriellen Technik eine eigene Ausformung verlangen, daß die Funktion der Form nicht nur, sondern die des ganzen Gebäudes neuzufassen ist und daß man für die Lösung dieser Probleme mit den hergebrachten Begriffen der Architektur nicht mehr auskommt. (Und so wenig der alte Begriff „Architektur" die neuen Versuche organischer Baugestaltung deckt, so wenig reicht die überkommene Kunstterminologie aus, um das Ergebnis dieser Versuche zu beschreiben.)

Die Ausstellung zeigt, daß die neuen Probleme mit überraschender Übereinstimmung von einer Reihe junger Architekten erfaßt und mit einmütiger Willenskraft verfolgt werden. Die Mannigfaltigkeit der Lösungen ist groß und beweist, daß das Prinzip des Konstruktivismus sehr wandlungsfähig ist, wo es mit Geist, Temperament und lebendigem Gefühl angewendet wird.

Als schwere Unterlassungssünde aber muß es empfunden werden, wenn bei dieser Gelegenheit keine einzige Arbeit von van de Velde gezeigt wird. Es ist das unbestreitbare Verdienst van de Veldes, die Probleme, um die es sich jetzt handelt, zuerst gesehen und formuliert zu haben; ja er hat sich als einziger bereits praktisch um ihre Lösung bemüht, zu einer Zeit, als kaum jemand Verständnis für diese Probleme besaß. Und wenn in dieser Ausstellung von der älteren Generation Behrens und Olbrich vertreten sind, so durfte van de Velde auf keinen Fall fehlen. In jeder Linie von ihm, in jedem Wort, das er schrieb, sind die Ideen der Jungen vorgefühlt. Jetzt, nach zwanzig Jahren, werden die fortschrittlichen Versuche dieses Autodidakten, den die Zünftigen damals als Outsider nicht ernst nahmen, von den Fachleuten aufgegriffen und mit Entschiedenheit weitergeführt. Dank ihrer gründlichen Berufsschulung sind sie freilich gleich im ersten Wurf weit über den Autodidakten und seine vielfach problematischen Versuche hinausgelangt. Aber ihre Arbeit weist in ihren Ideen und Zielen auf diesen frühen Vorkämpfer des „neuen Stils" zurück.

*

Die neuen Probleme treten schon in der Grundrißbildung hervor. Das überlieferte Ordnungsprinzip, das die Räume auf eine Achse aufreiht, wird bewußt verlassen zugunsten des Funktionsprinzips. Hugo Häring sucht in seinem Entwurf zu einem Wohnhaus einen Raumorganismus zu schaffen, dessen einzelne Glieder in ihrer Form sowohl wie in ihrer Ineinanderführung den ganz individuellen Bedürfnissen eines häuslichen Betriebes mit all seinen verschiedenen Verzweigungen, wie Wohnen, Arbeiten, Schlafen, Essen, Wirtschaften usw., mit einer kaum noch zu überbietenden Subtilität sich anzuschmiegen sucht. Überzeugender noch, weil weniger individualistisch zugespitzt und mehr allgemeingültig, ist das funktionelle Problem in dem Entwurf desselben Architekten für einen Gutshof gelöst. Hier ist die Gesamtanordnung wie die Grundrißgestaltung ganz konsequent aus den Bedürfnissen des landwirtschaftlichen Betriebes entwickelt, derart, daß die Raumdisposition nach Möglichkeit die Verkehrs- und Transportwege verkürzt, die notwendigen Hantierungen vereinfacht und die Abwicklung des Betriebes in jeder Weise zu erleichtern sucht. Und diese Raumanordnung führt dann zu einem Aufbau von bewegtem Umriß, der in seiner charakteristischen Form die Gesetzmäßigkeit organischer Gestaltung zeigt.

Miës van der Rohe verfolgt ähnliche Absichten bei seinem Entwurf für ein Landhaus in Babelsberg, strebt aber zugleich danach, diese Absichten in

einer mehr stilisierten, in einer überpersönlichen Form zum Ausdruck zu bringen. In einem knappen Umriß faßt er eine Gruppe von Räumen zusammen, und dieses Gefüge umspannt er mit einer dünnen Haut von Beton und Glas, die zugleich Wand und Decke bildet. Mit feinstem Proportionssinn sind aus dieser Haut die Öffnungen für Türen und Fenster herausgeschnitten. Das scharfkantige, elegante Bauwerk ist in seiner präzisen Form am ehesten einem Maschinenerzeugnis vergleichbar. Die Architekten Gellhorn und Knauthe fügen in ihrem Projekt für die Mansfelder Silberhütte die mannigfachen, für den Betrieb erforderlichen Raumgebilde, die Werkhallen, Elevatoren, Treppenhäuser und Essen, zu einer wuchtig gegliederten Baugruppe zusammen, die wie von innerer Kraft bewegt erscheint, und in ihrem Entwurf für ein eingebautes Wohnhaus, das sich mit mehrfach gebrochener Front in elegantem Schwung zwischen die nachbarlichen Brandgiebel einfügt, geben sie eine interessante Lösung für die schwierige Aufgabe einer Eckbebauung.

Soeders Wettbewerbsentwurf für ein Bürohaus in Königsberg zeigt noch den Kampf zwischen der alten und neuen Anschauung. Im Gefüge des nach der Mitte zu bedeutender Höhe gesteigerten Aufbaues, der nach einem Vorschlag des Malers Dülberg farbig behandelt werden soll, strebt Soeder nach einer neuen organischen Form. Im ganzen aber ist der Entwurf noch unfrei und mehr ein Versprechen auf die Zukunft, dessen Einlösung von der Entwicklung abhängen wird, in der dieses starke Talent sich zurzeit noch befindet.

Von Otto Bartning, der für seine ernsthaften Versuche zur Neugestaltung des protestantischen Kirchenbaues soeben von der Königsberger Universität durch Verleihung des theologischen Ehrendoktors geehrt worden ist, sieht man neben dem bekannten Modell der Sternkirche (abgebildet K. u. K., Jahrgang XXI, S. 84—91) einen nicht minder interessanten, in der Einzeldurchbildung aber noch nicht völlig ausgereiften Entwurf für eine dänische Kirche in Berlin. Und wenn der Entwurf dieses Architekten für das Haus Wylerberg, wo das Proplem zu lösen war, eine Raumgruppe zentral von einem beherrschenden Mittelraum aus zu gestalten, im Grundriß wie im Aufriß noch manche Unentschiedenheit aufweist, so stellt sein neuester Entwurf für eine Fabrikanlage in Tempelhof eine voll ausgereifte Lösung dar, die durch die Knappheit und Eleganz ihrer Form besticht.

Die Brüder Luckhardt zeigen das Modell für einen Großgaragenbau, der aus den gegebenen Notwendigkeiten, den steigenden und fallenden Rampen, ein wirksames architektonisches Motiv gewinnt und die vielfach gegliederte Baumasse geschickt in einem beherrschenden Turmbau zusammenfaßt. Eine starke Gestaltungskraft verspürt man in der bewegten Landhausgruppe, die Hans Krebs mit starker plastischer Wirkung auf einem hügeligen Gelände aufgebaut hat, und Max Taut nutzt bei seinem Neubau des Gewerkschaftshauses das Gerüst des Betonrahmens als Prinzip der baulichen Gestaltung und gewinnt dabei aus der feinen Schwellung der senkrechten Rahmenteile, die das statische Gesetz gebietet, ein architektonisches Motiv von fast schon ornamentalem Reiz.

Sein Bruder Bruno, als Mensch von ungeheurer geistiger Lebendigkeit, als Baumeister reich an Ideen (wenn auch infolge der Sprunghaftigkeit seines Geistes nicht immer beharrlich in ihrer Durchführung), in alle dem eine Kraft, von der die Zunft unablässig einen Strom von Anregung empfängt, zeigt neben dem Modell des bekannten Glashauses für die Kölner Werkbundausstellung den ersten Entwurf für die Halle „Stadt und Land" in Magdeburg. Das leider nicht zur Ausführung gelangte Projekt ist ein selten glücklicher Wurf, geistreich in der Erfindung, originell in der Konstruktion und von starker Eigenart der Formprägung. Im äußeren Aufbau gleicht das Gebäude einer Riesenschildkröte: der mächtigen Haupthalle, die sich über rautenförmigem Grundriß in Holzkonstruktion mit abgestaffelten, nach der Mitte zu ansteigenden Bindern aufbaut, sind zu beiden Seiten flügelartige niedrige Gebäude vorgelagert. Den mehrfachen Umarbeitungen, die aus Sparsamkeitsgründen notwendig wurden, sind leider die besten Teile des Entwurfs zum Opfer gefallen, und die schließlich zur Ausführung gelangte Betonhalle mutet neben dem ersten Projekt, karg, ja nüchtern an, wenngleich auch diese Kargheit, im Äußern, wie namentlich im Innern ihren eigenen Charakter bewahrt.

Als das stärkste Temperament der jungen Bewegung hat sich Erich Mendelsohn erwiesen, der mit seinem stürmischen Radikalismus einen entscheidenden Einfluß auf seine Generation ausge-

übt hat. Er ist unter den Jungen einer der wenigen, denen das Glück beschieden war, die neuen Ideen in größerem Umfang in die Praxis zu übertragen. Ihm sind in den letzten Jahren eine Reihe größerer Bauaufgaben zugefallen, an denen er seine Kräfte erproben und seine starke Begabung entwickeln konnte. Sein Wohn- und Geschäftshaus in Gleiwitz ist eine ausgezeichnete Leistung und zugleich ein überzeugendes Beispiel dafür, zu welcher Auflösung der alten Architekturbegriffe die neue Lehre geführt hat. Bei der Aufstockung des Mossehauses ist der kühne Versuch unternommen, den isolierenden Charakter der alten, rein dekorativen Fassadenarchitektur aufzuheben (ohne ihren Bestand wesentlich anzutasten) und das Gebäude als Funktionselement so in die Straßenwand einzuspannen, daß es die Bewegungsrichtung der Straße bestimmt. Die Bewegung tendiert in schärfstem Rhythmus zur Ecke, wo der Haupteingang des Gebäudes liegt. Alles ist darauf abgestellt, diese Bewegungsrichtung zu unterstreichen: die halbseitigen Umrahmungen der Fenster, die keramischen Gliederungen und Bänder, und nicht zuletzt die betonte Horizontale des Gesimses, die an der Ecke in scharfer Biegung bis zum Eingang hinuntergeführt ist und dort in einen breit ausladenden Baldachin ausschwingt. Man mag ein gut Teil Brutalität darin sehen, wie die neuen Teile gegenüber dem Altbau zu beherrschender Wirkung gebracht worden sind. Aber der Erfolg spricht für diese Methode. Denn es ist nicht zu leugnen, daß durch diesen Umbau ein ganzer Stadtteil ein neues und sehr markantes Gesicht bekommen hat.

In den Entwürfen von Hilbersheimer, in den Projekten von Gropius und Meyer für eine Philosophenschule in Erlangen ist die neue Lehre mit einem Doktrinarismus zur Anwendung gebracht, der schon wieder akademisch wirkt. Dieser Fanatismus der Idee mag eine moralische Tugend sein, besonders wenn es auf die Darstellung und Verteidigung dieser Idee ankommt; künstlerisch führt er unweigerlich zur Erstarrung. Eine Lehre, wie die des Konstruktivismus, die dem Verstand mehr als der Einbildungskraft vertraut, die so sehr auf Regelhaftigkeit hält und auf das Dogma rationeller Gestaltung, neigt ohnehin dazu, in einen lehrhaften Akademismus zu verfallen. Wo aber der Konstruktivismus doktrinär wird, erstarrt er in Abstraktionen von eisiger Kälte und Nüchternheit.

Daß es im übrigen der neuen Bewegung auch nicht an Mitläufern fehlt, beweist die Ausstellung an einer Reihe von Beispielen. Mit der gewohnten Geschicklichkeit der Profiteure machen sie sich die neue Ausdrucksweise zu eigen und wissen sich gewandt in ihr auszudrücken. Indessen sind diese modischen Erzeugnisse trotz des veränderten Vorzeichens leicht als Werke eines schnellfertigen Formalismus zu erkennen.

*

Als eine Persönlichkeit eigenen Gepräges steht zwischen der alten und neuen Generation der Architekt Hans Poelzig, vielleicht das einzige große Baumeistertalent unserer Zeit. Der Entwurf zum Salzburger Festspielhaus, dessen letzte Fassung hier hängt, ist trotz aller Mängel ein Werk großer Architektur, strotzend von Saft und Kraft. Und der Kuppelraum des Zuschauerhauses schwingt und klingt in einem Reichtum von Formen, der in seiner geballten Fülle auf die großen Traditionen des Barock zurückweist.

Und inmitten dieser Galerie von Modellen und Entwürfen, in denen es von Problemen brodelt, in denen eine neue Lehre vom Bauen zum Lichte ringt, hängt in einem schmalen Goldrahmen ein kleines farbiges Studienblatt von Heinrich Tessenow, ein Entwurf zu einer Treppenhalle, ein stilles, bescheidenes Blatt, von einer Schlichtheit der Erfindung und von einer Anmut der Zeichnung, die in dieser Umgebung fast historisch wirkt. In diesem Blatt aber liegt eine lebendige Welt beschlossen, eine Welt, in der es nichts Problematisches gibt, die zeitlos ist und ewig: die Welt der Schönheit, der zu Ehren die junge Generation mit Recht dieser Zeichnung in ihrem Ausstellungssaal einen Vorzugsplatz eingeräumt hat.



TIZIAN: BACCHUS UND ARIADNE
LONDON, NATIONAL-GALLERY



KUNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

In der Staatsgalerie ist eine wichtige Ausstellung moderner Kunst eröffnet worden. Das Programm ist: eine erweiterte und verbesserte Fassung der Staatsgalerie zu geben, indem der Bestand zeitweise aus anderen Galerien und Privatsammlungen ergänzt wird, wogegen dann Bilder aus dem Besitz der Staatsgalerie als Tauschobjekte hergegeben worden sind. Es ist versucht worden, für kurze Zeit einmal eine Idealausstellung zusammenzubringen. Es wird hier über die Ausstellung, von der man sich in München eine gute Wirkung auf die einheimischen Maler erhofft, ausführlich berichtet werden. —r.

Die diesjährige Ausstellung im Glaspalast ist nicht unerheblich besser als die der letzten Jahre. Die Hingabe an künstlerische Aufgaben ist wieder größer geworden und der Gedanke an einen möglichst raschen Verkauf ist nicht mehr in so peinlicher Weise aus den Arbeiten herauszulesen. Die Tradition Münchens als Pflegestätte einer schönen, gediegenen Malerei wird von einer ganzen Reihe von Malern aufrechterhalten. An großen Könnern fehlt es keineswegs. Dagegen vermißt man nach wie vor einen wirklich frischen Zug, einen Nachwuchs voll persönlicher Anschauung, der imstande wäre, die Führung zu neuen Zielen hin zu übernehmen.

Die Ausstellung der Neuen Sezession im gleichen Bau wirkt gewiß lebendig, aber letzten Endes nur im Sinn der außerordentlichen Verschiedenheit der Richtungen, welche die einzelnen Künstler verfolgen. Mehr als je in den letzten Jahren drängt sich uns das Empfinden auf, daß hier wohl eine nette kleine Gemeinde sich vereint hat, der aber sowohl die starke innere Bindung fehlt, wie ein energischer Führer. Man hat mir versichert, diese Ausstellung sei besser als andere ähnliche im Reich. Dies ist aber ein schwacher Trost und würde nur für eine Gesamtstagnation der gesamten modernen deutschen Kunst sprechen. Ich glaube jedoch, daß einige Neuarbeiten von Nolde, Kokoschka, Co-

rinth und Beckmann das Aussehen dieser Ausstellung ganz ungeheuer verändert haben würde. Es ist nicht gerade angenehm, liebenswürdigen Künstlern einige bittere Wahrheiten sagen zu müssen, aber der Rezensent steht mit seiner Meinung nicht allein, daß die neuen Arbeiten von Carl Caspar etwas volksschullehrerhaftes haben, Unolds neuere Malerei letzten Endes äußerlich und innerlich kümmerlich ist, Heß mit seiner schönen Malerei nur eine schwache Fortsetzung Weißgerberscher Art bedeutet, Troendle seiner freundlichen Dekorationskunst mit der Ausstellung von neun Bildern keinen Dienst erwiesen hat — kurz, daß im wesentlichen heute die Neue Sezession als Sondergruppe sich nicht mehr als derart lebensfähig erweist, wie in den ersten Jahren ihres Bestehens, daß heute die Alte und Neue Sezession eine „Zusammenlegung" vornehmen dürfen. Als stärkste künstlerische Temperamente erweisen sich diesmal: Frau Caspar Filser, deren Bilder, wenn auch nicht von Fehlern frei und keineswegs an das Letzte rührend, doch eine gute und kräftige Kost sind, sodann Coester, der in einigen kleinen Landschaftsstudien uns die Intensität seines Naturerlebens glaubhaft zu machen weiß. Von Scharffs neuen Plastiken gefällt mir der Corinthkopf weitaus am besten, weil hier der Künstler zu einer neuen Etappe zu gelangt zu sein scheint, er die Formen nicht mehr in einer, übertriebenen Naturalismus sich in bedenklicher Weise nähernden Zuspitzung, fast karikaturenhafter Pointierung gibt, sondern die großen wesentlichen Züge herausholend, den Dargestellten von innen heraus erfaßt und im besten Sinne des Wortes verklärt.

A. L. M.

BERLIN

Nachdem die Sammlung des bisherigen Kunstgewerbe-Museums als Schloßmuseum im Schloß aufgestellt und die Unterrichtsanstalt nach Charlottenburg überführt worden ist, wird die Bibliothek in ihren jetzigen Räumen Prinz-Albrecht-Straße 7a verbleiben und fortan den Namen führen: Staatliche Kunstbibliothek, vormals Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums. Sie wird in erweitertem Umfange neben dem Kunstgewerbe auch die Literatur der freien Künste und die einschlägigen Anschauungsmittel pflegen, soweit sie der Kunstbildung und der Kunstpflege dienen. Der Lesesaal ist wochentäglich von 9 Uhr früh bis 9 Uhr abends geöffnet.

ULM

Das Museum der Stadt wird im Laufe dieses und des nächsten Jahres einem Umbau unterzogen. Der Kernbau, das alte Kichelhaus mit seinen Renaissancedecken wird, wie bisher, die Sammlung älterer Kunst umfassen. Der zu diesem Hause gehörende Laubenhof wird in seinem Umgang hauptsächlich die kunstgewerblichen Fachsammlungen bergen. Die beiden Dachgeschosse des Hauses werden für die Unterbringung der geschichtlichen Sammlung der Stadt ausgebaut. Der zweite Hof des Hauses erhält Oberlicht und wird künftig die wechselnden Ausstellungen des Kupferstichkabinetts zeigen. Nach Westen hin ist das Museum durch den Zukauf des Hauses am Taubenplatz wesentlich vergrößert worden. Dieser westliche, aus zwei Häusern bestehende Block wird in seinem Untergeschoß künftig die Bibliotheks-, Arbeits- und Vortragssäle umfassen. Der erste Stock wird die Kunst des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts enthalten, während der zweite, teilweise mit Oberlicht ausgestattete Stock für die modernen Sammlungen bestimmt ist. Die Oberlichträume des Schwörhauses werden wechselnden Ausstellungen dienen. Durch diesen Umbau dürfte dem Raumbedürfnis für eine Anzahl von Jahren Genüge getan sein.



UKTIONSNACHRICHTEN

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG A. DE RIDDER 2. JUNI, BEI GEORGE PETIT, PARIS

Die Sammlung A. de Ridder, Cronberg, den Kunstfreunden bekannt durch ihre Ausstellung im Städelschen Museum kurz vor dem Kriege und durch Bodes großen, im Jahre 1913 erschienenen Katalog, kam in Paris unter den Hammer, als sequestriertes Kunstgut.

Das Hauptstück der Sammlung war das „Bildnis einer jungen Frau mit Handschuh" von Frans Hals, 1634 gemalt, vormals in der Sammlung Mniszech in Paris. Der New-Yorker Händler Joseph Duveen ersteigerte es, wahrscheinlich im Auftrage für einen amerikanischen Sammler, um den Preis von 2100000 französische Franken plus 19% Aufgeld, eine Summe, die heute etwa 450000 Goldmark entspricht.

Wir geben im folgenden die Hauptpreise (französische Franken):

1. Jacob Adriaensz Backer: Bildnis des Goldschmieds Johannes Lutma 82000. 2. Frau Lutma 35000. — 3. Abraham van Beyeren: Früchte, Gläser und Gefäße 40000. — 5. Ferdinand Bol: Mädchen am Fenster (früher Sammlung Humhrey Ward) 60000. — 6. Esaias Boursse: Junge Mutter 8500. — 7. Quirin van Brekelenkam: Galante Unterhaltung (früher Sammlung Lady Wantage): 205000. — 9. Adrian Brouwer: Dorfarzt 27500. — 10. Jan van de Capelle: Dorf im Schnee (früher Sammlungen George Salting und Adolphe Schloß): 60000. — 11. Pieter Codde: Dame am Spinett 32500. — 12. Gonzales Coques: Promenade an der Terrasse 13100. — 14. Albert Cuyp: Viehweide am Ufer 60000. 15. Rast vor der Herberge 195000. 16. Flußufer 23000. – 18. van Dyck: Marter des hl. Sebastian (früher Sammlung Graf Widman, Iglau): 39000. 19. Bildnis des Ferdinand Boischot 86000. — 20. Govurt Flinck: Junger Hirt (früher Sammlung Tyszkiewicz, Warschau): 11000. — 22. Jan van Goyen: Ruhige See 33000. — 23. Frans Hals: Junge Frau (1634; 112×83 cm) 2100000. 24. Bildnis Sara Middelhoven (86×69) 920000. — 25. Jan van de Heyde: Aufbruch zur Jagd 38000. — 26. Meindert Hobbema: Bauernhof in der Sonne (früher Sammlung des Königs Leopold II. v. Belgien) 1320000. 27. Bauernhof am Wasser 102000. 28. Wald-

weg am Ufer 40000. — 29. Pieter de Hoogh: Blumengarten (früher Sammlung Langton Douglas, London) 250000. 30. Holländisches Interieur (früher Sammlung des Herzogs von Broglie) 80000. 31. Die junge Mutter (früher Sammlung des Herzogs von Morny) 160000. — 33. Willem Kalf: Stilleben (Zitrone, Gläser, Gefäße) 19500. — 34. Thomas de Keyser: Bildnis eines jungen Mannes mit Hund 45000. 35. Männerbildnis, Oval 15000. 36. Bildnis eines Architekten 24000. — 38. Nicolaes Maes: Köchin beim Entenrupfen (früher Sammlung Porgès, Paris) 245000. — 39. Meister der weiblichen Halbfiguren: Junge Dame beim Briefschreiben 100000. — 40. Gabriel Metsu: Hundemahlzeit (früher Sammlung Maurice Kann, Paris) 280000. — 43. Paulus Moreelse: Junges Mädchen als hl. Agnes 10000. — 44. Aert van der Neer: Kanal im Winter 61000. 45. Abendlandschaft vor dem Städtchen (früher Sammlung Porgès) 23000. — 46. Adriaen van Ostade: Rauchende Bauern 95000. — 50. Isack van Ostade: Winterlandschaft 92000. 51. Rast vor der Schenke 11000. — 53. Paulus Potter: Viehweide mit Ruine 50000. — 54. Rembrandt: Junges Mädchen am Fenster (früher Sammlung Ridley, London) 600000. 55. Männerbildnis aus der Familie Raman 710000. 56. Flora (früher Sammlung Adolphe Schloß) 300000. — 57. Peter Paul Rubens: Christus triumphiert über Tod und Sünde (früher Sammlung König Leopold von Belgien) 220000. 58. Im Walde (früher Sammlung Rogers, London) 96000. 59. Bildnis des Malers Frans Francken (früher Sammlung des Königs Leopold von Belgien) 125000. 60. Damenbildnis (vermutlich Isabella Brant) 275000. — 61. Jacob v. Ruisdael: Die Bleiche bei Brederode 51000. 62. Weg am Dorf entlang (früher Sammlung Porgès) 130000. 63. Die Dünen (früher Sammlung Maurice Kann) 37000. 64. Der Sumpf 25000. — 65. Salomon Ruisdael: Die Tränke 51000. 66. Stadtansicht am Fluß 130000. — 67. Jan Steen: Mittagsruhe (früher Sammlung Yerkes, New York) 322000. 68. Die Zeichenstunde 210000. 69. Flötenunterricht 45000. 70. Das Tischgebet (früher Lady Wantage, London) 60000. 71. Die Guitarrenstunde 17200. — 72. Teniers d. Jüngere: Die Gemäldegalerie des Erzherzogs Leopold (früher Sammlungen Schönborn-Pommersfelden und Porgès) 48000. 73. Galante Unterhaltung (früher Sammlung Lady Wantage) 30500. 75. Unterhaltung vor dem Dorfe 18000. 76. Bauernhochzeit 42000. — 77. Gerard Terborch: Das Kartenspiel 86000. 79. Musikstunde (kleinere Replik des Bildes aus der National-Gallery, London; früher Sammlung Peacock) 310000. 82. Mädchen bei der Lektüre 128000. — 83. Willem van de Velde: Ruhige See 25000. — 85. Verspronck: Bildnis eines jungen Mannes 30000. 86. Philips Wouwermann: Die Furt 41000.

E. W.

CHRONIK

JUSTI—LIEBERMANN

Wie wir über Ludwig Justis Tätigkeit denken, darüber haben wir nie Zweifel gelassen. Zuerst standen wir mit unserer Meinung allein; heute ist der Kreis derer, die unsere Überzeugung teilen, schon ziemlich groß. Und was diesem Kreis noch an Quantität fehlt, wird durch Qualität ersetzt. Justi hat freilich immer noch eine „gute Presse"; darauf ist aber kein Verlaß, nichts ist unsicherer als die Presse. Neuerdings ist von der Akademie der Künste eine Anregung ausgegangen, das Ministerium möchte diesem Stiefkind der Musen, das Unbegabtheit durch Geschäftstüchtigkeit ersetzt, eine Kommission beigeben, um die urteilslose Ankaufs- und Ausstellungspolitik in der Nationalgalerie und im Kronprinzenpalais zu paralysieren. Der Minister hat auch zugesagt, in diesem Sinne zu wirken und für einige Jahre eine solche Kommission zu ernennen. Die Absicht ist gut, der Gedanke ist jedoch verfehlt. Etwas grundsätzlich Falsches darf nicht zu einer Institution werden, weil es in einem bestimmten Fall nützlich wirken kann. Kommissionswirtschaft in Kunstmuseen ist immer schädlich. Denn morgen können die Verhältnisse sich ändern, könnte ein besserer Leiter der Nationalgalerie durch eine schlechter geleitete Akademie tötlich gehemmt werden. Die Akademie hätte Farbe bekennen und sich gegen Justi persönlich wenden sollen; sie hätte sagen sollen: dieser Mann bringt das wichtigste deutsche Museum moderner Kunst in Gefahr. Justi hat mit der Geschicklichkeit, die seine persönlichste Eigenschaft ist, den schwachen Punkt der gegen ihn gerichteten Politik erkannt. Das Echo in der Presse war ihm günstig. Dann aber hat er ein übriges tun wollen und hat einen Aufsatz gegen die Frühjahrsausstellung der Akademie geschrieben (für die Deutsche Allgemeine Zeitung), der wie eine Quittung an die Adresse der Akademie wirkt. Damit hat er des Guten nun wieder zu viel getan. Leute von seiner und seiner Sekundanten Art haben nie das Gefühl für die rechten Maße. Er zeugt mit dieser Kritik, die Liebermann inzwischen im Lokal-Anzeiger wirkungsvoll zurückgewiesen hat, gegen die eigenen Großtaten, er spottet seiner selbst und weiß nicht wie. Wer im Glashaus sitzt, soll nicht mit Steinen werfen. Was wir über die Ausstellung der Akademie denken, ist im vorigen Heft mitgeteilt worden. Sie ist angreifbar, weil es derzeit an guten Kunstwerken fehlt, nur darum. Vergleicht man aber diese Ausstellung einer Jahresproduktion mit dem, was an „Endgültigem" im Kronprinzenpalais seit der Revolution gezeigt worden ist, und wie es geschehen ist, so wirkt sie ganz klassisch. Daneben bleibt Justis Aufsatz nach einer Richtung eine seltene Leistung: als Senator der Akademie dem Präsidenten derselben Akademie so taktlos entgegenzutreten, die höchst bedeutende Persönlichkeit eines siebenundsiebzigjährigen Meisters, auf den jede andere Nation stolz wäre, so respektlos zu behandeln, so selbstbewußt und zugleich so schlecht, den Gedanken und dem Stil nach, zu schreiben, den Anschein tiefer Bildung zu wecken und dabei so ahnungslos zu sein, so mutig auf den Sack zu schlagen und den Esel zu meinen: um das zu vollbringen, muß man mit der Zeit, in der wir vegetieren müssen, vollkommen eins geworden sein. Justi ist sehr vieles nicht; zeitgemäß in diesem Sinne aber ist er. Es ist sein Ehrgeiz, den Schlechtesten seiner Zeit genug zu tun. Das sichert ihm den Augenblickserfolg; macht ihn aber auch zur Eintagsfliege, die vom „ernsthaften Kunstfreund" wohl lästig empfunden, sonst aber nicht weiter tragisch genommen wird.

K. Sch.

NEUE BÜCHER

Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts. Kurt Wolff Verlag, München 1924.

Das Gebiet gehört zu den jüngsten und schönsten Entdeckungen der Kunstgeschichte. Man vergleiche, was noch Sauerlandts Auswahlband von 1909 in den „Blauen Büchern" unter deutscher Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts verstand. Multscher, Grasser, der Blutenburger, Riemenschneider und die Nürnberger: damit glaubte man damals noch das Beste zusammenzuhaben. Dagegen blättere man nun in dem Tafelband Pinders: welche Fülle von Meisterwerken, von großen Persönlichkeiten sind in den letzten fünfzehn Jahren zum Vorschein gekommen oder haben wenigstens jetzt erst eine Zunge erhalten, da uns die gegenwärtige Kunstgesinnung diesen Dingen verwandter gestimmt hat!

Pinder, einer der besten Kenner und zugleich begeisterter Verkünder dieses wiedergewonnenen Bezirks, schickt sich soeben an, eine zusammenfassende, wissenschaftlich fundierte, Darstellung in Burger-Brinckmanns „Handbuch der Kunstwissenschaft" zu geben. Zuvor aber läßt er diesen Abbildungsband erscheinen, dessen 105 vorzüglich reproduzierte Lichtdrucktafeln zunächst einmal eine Parade des Allerbesten vorführen. Gerade die peinliche Auswahl — ganz abgesehen von der Gewissenhaftigkeit der Unterschriften und Datierungen — unterscheidet dieses Werk von den sorglosen Bilderbüchern, wie sie heute zu Dutzenden auf den Markt geworfen werden. Hier ist jedes Stück auf seine künstlerische Schwere geprüft und nur die beste jeweils erreichbare Aufnahme zugelassen worden.

Der vorangestellte Text umfaßt nur etwa zwei Bogen; da kann man nicht mehr als eine kurze Einführung erwarten. Und doch ist sie ein echter „Pinder" geworden. Was die Schriften dieses Forschers so ausgezeichnet macht, das ist die seltene Vereinigung des Historikers, dem jede Datierung, jeder Einfluß, jede Entwicklungsphase wichtig sind, dem der kulturhistorische wie der soziologische Hintergrund gleichermaßen vertraut sind, mit einer aufs höchste gesteigerten Empfänglichkeit für die Form, die kein Kunstwerk beschreibt, ehe sie es nicht erlebt hat. Dazu kommt eine Fähigkeit, den Charakter einer Landschaft, einer Zeitstimmung, ja die individuelle Färbung des Kunstwerks mit einer überaus beweglichen, sich gleichsam schmeichelnd anschmiegenden Sprache nicht nur zu schildern, sondern einfach wiederaufstehen zu lassen, daß man meint, man könnte das alles greifen, riechen, schmecken. Zudem steht die deutsche Plastik, wie alle eigengewachsene deutsche Kunst, dem Charakter des Verfassers im Innersten nahe. Er reagiert darauf mit einer ähnlichen Wesensverwandtschaft, mit der etwa Wölfflin der so ganz anders gearteten klassischen Kunst Italiens ein Echo gab. Deutsche Verschnörkeltheit und Verspieltheit, die unversehens in mystische Tiefen hinabreicht; berückende Süße und gleich darauf ein zorniges Herausstoßen jäher Leidenschaft: das alles spricht ebenso aus den Abbildungen dieses Bandes wie es aus dem Texte als eine leisere Begleitmusik erklingt.

Franz Landsberger.

Hermann Phleps, Das ABC der Ornamentik. Mit 70 Abbildungen nach Handskizzen des Verfassers. Berlin, Georg Stilke, 1923. 74 S. kl. 8°.

In einer Zeit, die vom Ornament nicht viel wissen will (das Programm der diesjährigen Werkbundausstellung verlangt ausdrücklich ornamentlose Gegenstände), erscheint das Büchlein des Danziger Hochschulprofessors als ein Zeichen, daß der Wunsch nicht ausstirbt, die Jugend mit den Gesetzmäßigkeiten in diesem Bereich der Formenphantasie vertraut zu machen. Es geschieht ohne dogmatische Starrheit, ohne historischen Ballast, auch ohne Originalitätssucht, klar und anschaulich. Das Notwendigste ist, überlegsam aus einer Fülle von Stoff und Erfahrung gewählt, auf den knappsten Ausdruck gebracht. Als erste Einführung in ornamentale Betätigung ist das Büchelchen mit den instruktiven Skizzen sehr geeignet. Auch wen es irgendwo zum Widerspruch reizt, wird zu eignem Nachdenken angeregt.

A. Grisebach.

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JULI, AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG





MAX SLEVOGT, TITELBLATT FÜR DAS MÄRCHEN „DIE ZWEI BRÜDER“. LITHOGRAPHIE

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



DAS SCHÖNE BUCH

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER


GEORG WALTER RÖSSNER, ILLUSTRATION. HANDKOLORIERTE RADIERUNG

Die Sprache bringt es an den Tag. Gewisse Wortbildungen stellen die Zeit bloß, in der sie aufkommen. Schon „Kunstschrank" war ein verdächtiger Ausdruck für eine bedenkliche Sache des siebzehnten Jahrhunderts. Bezeichnungen, wie „Kunstmaler" und „Kunstbühne", die in neuerer Zeit beliebt geworden sind, kündigen den Abschluß eines bedauerlichen Hergangs an. Zuerst war, wer mit Pinsel und Farbe hantierte, in gewissem Sinn ein Künstler, auch wenn er bescheiden dienend, Nützliches und Praktisches hervorzubringen hatte. Dann aber zog sich das gestaltende Kunstgefühl gleichsam zurück von dem weiten Ackerboden und richtete sich in einem Luxus- und Ziergarten ein, wo es höchst anmaßlich den Herrscher spielt. Unfähig geworden, die ganze gewerkliche Produktion zu durchdringen, betätigt es sich auf einem Teilgebiet, in der überflüssigen „guten Stube".

Mit dem Begriff „das schöne Buch" wird eine Gattung des Buches von der Kunst reklamiert, die Buchproduktion im allgemeinen aber ihrem Schicksal überlassen.

Ist der Sprachforscher mißtrauisch gestimmt gegen die Blüte der Buchschönheit, so wird auch dem Historiker bange, da er erwartet, daß die Blüte sich an dem Stamm eines starken und gesunden Schrifttums entfalte, aber feststellen muß, daß die Zeitumstände dem Schriftwesen höchst un-



MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZU GOETHES „MANN VON FÜNFZIG JAHREN"
HOLZSCHNITT VON O. BANGEMANN

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

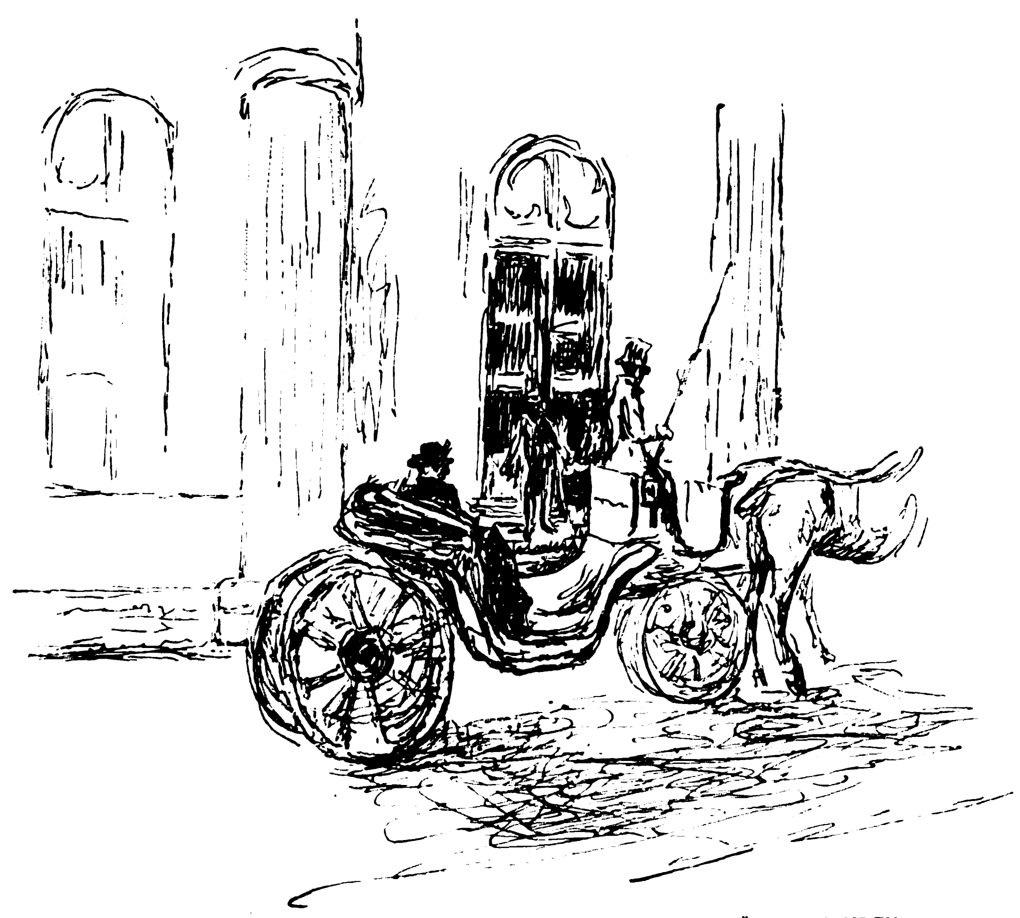
günstig sind. Die Gelehrten, Gebildeten, die Allermeisten, die geistige Werte zu schätzen wissen, sind nicht mehr in der Lage, Bücher zu kaufen. Wenn trotz der Verarmung gerade der Bevölkerungsschicht, die nach Erziehung und Gewohnheit geistiger Nahrung bedarf, Bücher gekauft werden, so mag etwas anderes gesucht werden als Bildung des Geistes, nämlich der Sammelgegenstand, das Produkt kunstgewerblicher Bemühung oder gar der Sachwert.

Der Geschmack und die Instinkte der Käufer wirken auf die Intention der Verleger, wie es nicht anders sein kann, und geben dem „schönen Buch" seinen Charakter. Neuerscheinungen von literarischer, dichterischer oder wissenschaftlicher Bedeutung erscheinen selten auf dem Markte. Das finanzielle Risiko, das heutzutage mit der Herstellung eines Buches verbunden ist, gestattet dem Verleger nicht mehr, auf die langsame Wirkung des Neuen, Unberühmten und Wertvollen zu bauen und zu warten. Die „Schätze der Weltliteratur" wieder und wieder aufzulegen, ist ein geringeres Wagnis. Die spekulativen Käufer lesen vielleicht die „Klassiker" nicht, zeigen aber Vertrauen zu ihnen, greifen rasch zu und scheuen hohe Preise nicht, wenn nur das Anerkannte sich stattlich in neumodischem Gewande präsentiert.

Das „schöne Buch" wird weniger durch den Autor bestimmt mit Rücksicht auf den Leser als durch den Illustrator und den Buchkünstler mit Rücksicht auf den Beschauer. Wenn nun auch reizvolle und befriedigende Bände entstanden sind, da Meister wie Liebermann und Slevogt in Verbindung mit feinfühligen Verlegern das Buch als Kunstwerk gestalteten, so droht doch aus der immer stärker hervortretenden auf das Schaubare und Luxuriöse gerichteten Tendenz eine Gefahr für das Buchwesen. Seiner Natur nach ist das Buch ein geistiges, schlichtes, demokratisches Ding, ein Vermittler des Gedanklichen und Ideellen. Die Errungenschaft der Buchdruckerkunst bestand doch darin, daß dem Gedanken Flügel wuchsen, daß er vervielfältigt, rasch und wohlfeil den vielen übermittelt werden konnte. Mit der natürlichen Funktion des Buchdrucks verträgt sich nicht künstliche Beschränkung der Auflage in der Absicht,

den Seltenheitswert zu sichern. Überdies überschreit oft ein wild gewordenes Kunstgewerbe, das sich früher an Möbeln und anderem Hausrat versündigte, den Autor und läßt dem Leser keine Ruhe und keine Sammlung.

Es mag an der Zeit sein, daran zu erinnern, daß nur ein gutes Buch „schön“ sein kann, also ein Buch, in dem der Autor dem Leser, ungestört durch den Buchkünstler, Wertvolles deutlich sagt. Die Schönheit kann nicht anders entstehen, als dadurch, daß die Seele des Buches, nämlich das Wort, in Type und Bild Form annimmt.

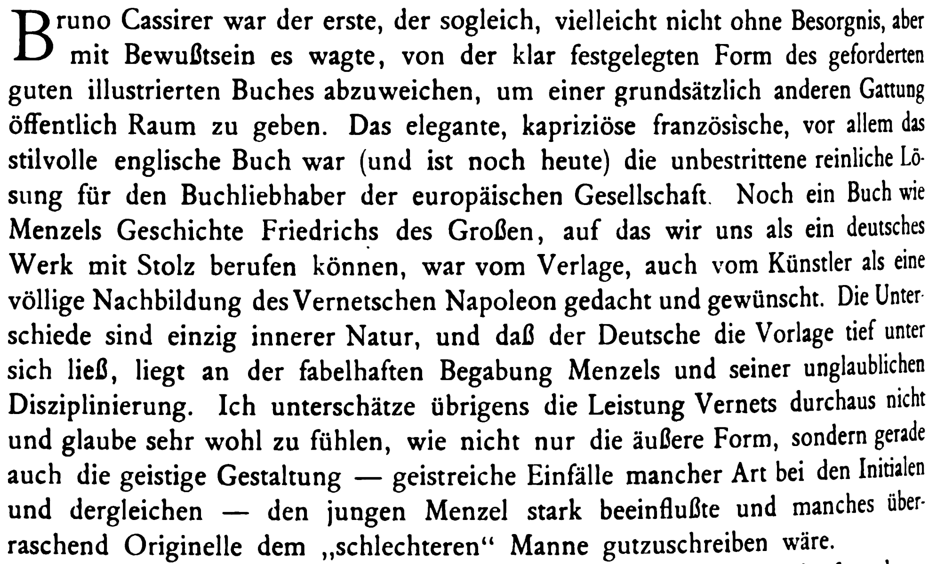


MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZU GOETHES „MANN VON FÜNFZIG JAHREN“
HOLZSCHNITT VON O. BANGEMANN
VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

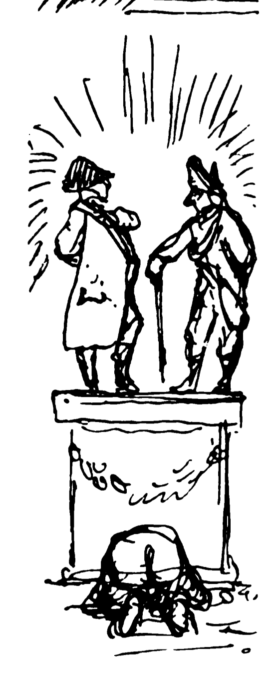


VON

MAX SLEVOGT



Bruno Cassirer war der erste, der sogleich, vielleicht nicht ohne Besorgnis, aber mit Bewußtsein es wagte, von der klar festgelegten Form des geforderten guten illustrierten Buches abzuweichen, um einer grundsätzlich anderen Gattung öffentlich Raum zu geben. Das elegante, kapriziöse französische, vor allem das stilvolle englische Buch war (und ist noch heute) die unbestrittene reinliche Lösung für den Buchliebhaber der europäischen Gesellschaft. Noch ein Buch wie Menzels Geschichte Friedrichs des Großen, auf das wir uns als ein deutsches Werk mit Stolz berufen können, war vom Verlage, auch vom Künstler als eine völlige Nachbildung des Vernetschen Napoleon gedacht und gewünscht. Die Unterschiede sind einzig innerer Natur, und daß der Deutsche die Vorlage tief unter sich ließ, liegt an der fabelhaften Begabung Menzels und seiner unglaublichen Disziplinierung. Ich unterschätze übrigens die Leistung Vernets durchaus nicht und glaube sehr wohl zu fühlen, wie nicht nur die äußere Form, sondern gerade auch die geistige Gestaltung — geistreiche Einfälle mancher Art bei den Initialen und dergleichen — den jungen Menzel stark beeinflußte und manches überraschend Originelle dem „schlechteren" Manne gutzuschreiben wäre.



Es galt nun mit dem oben genannten Schritte nicht, die Bücherfreunde zu beunruhigen, deren an Geschmack geschultes Verständnis fest an den anerkannten Meisterprodukten einer Buchkultur hängt — sie sind so wenig zu bekehren wie der wahre Christ —, es galt nur, ein neues Ziel aufzustellen und gewissen Eigenschaften der Zeichnung den vorherrschenden Platz zu geben: persönlichster Gestaltung und eigenwilliger Ungebundenheit. War es das Ideal unserer Gesellschaft, die Vollendung in einer, auch handwerklich vollkommen sich ausgleichenden Ruhe zu sehen, so ließ sich diesem die Idee des nie sich Vollendenden gegenüberstellen — eine andere Wesensart —: dem antiken Tempel die gotische Kathedrale!

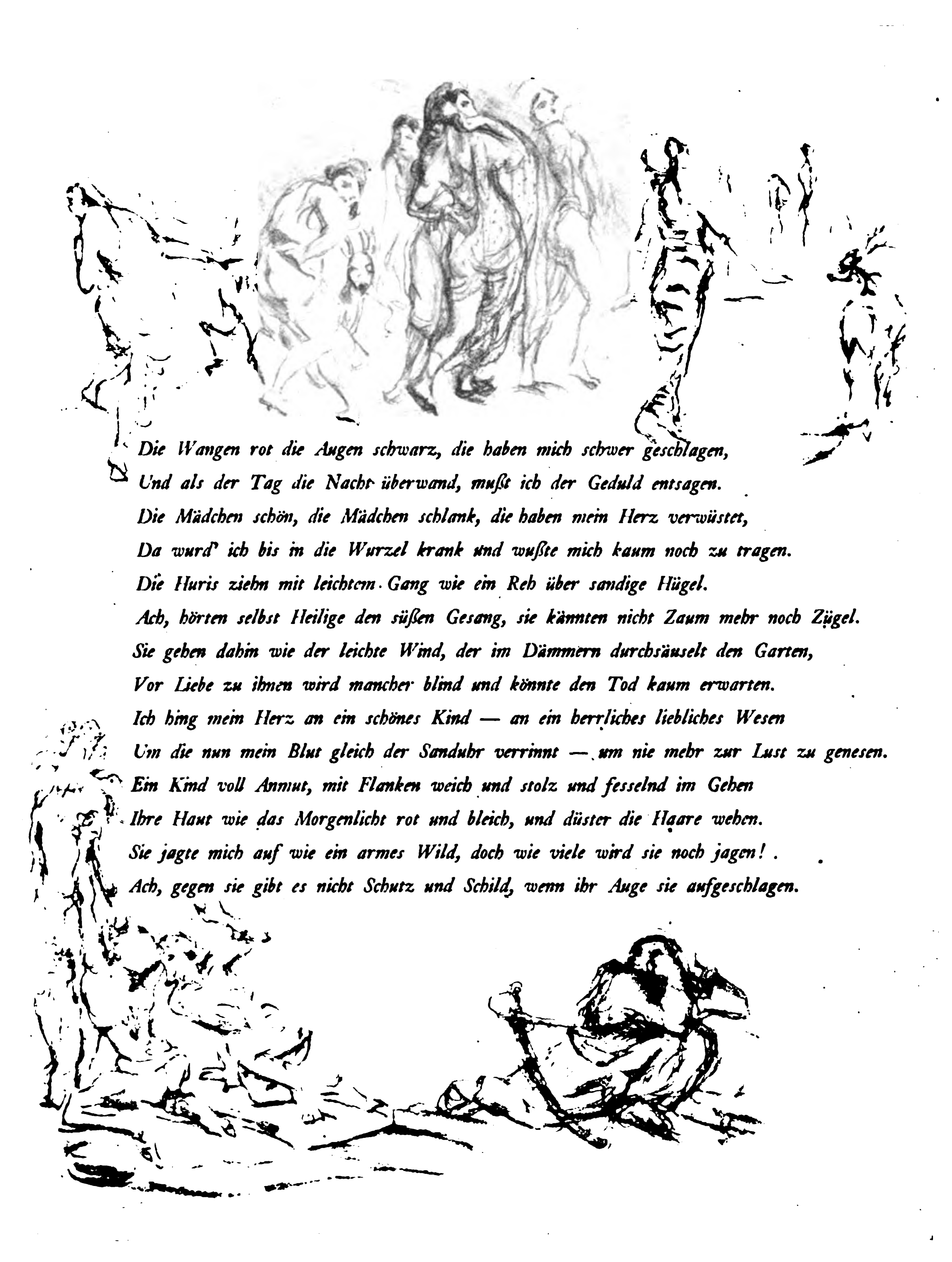
Es mußte der Zeichner vor allem aus dem Prokrustesbette des Buches befreit werden.

Mit Illustration verband man von Anfang den Begriff einer untergeordneten Gattung: sie dient, heißt es etwa, den Text zu veranschaulichen oder dem Druckwerk ein stattliches Aussehen zu geben.



Manche halten infolgedessen den Illustrator nicht für eigentlich schöpferisch. Vermutlich ist es dann der Vertoner eines Textes, der Liederkomponist auch nicht!!

Richtig ist, daß geringere Begabungen und Leistungen ausreichen, ein hübsches Buch zustande zu bringen. Wir haben in unserer Jugend manch solches in der Hand gehabt, und in einer gemütlicheren Zeit wäre es ein Verdienst, solcher braver Männer Gedächtnis aufzufrischen und ihnen in einer harmlosen Kunstgeschichte des deutschen illustrierten Buches einen Ehrenstein aufzurichten.



Die Wangen rot die Augen schwarz, die haben mich schwer geschlagen,
Und als der Tag die Nacht überwand, mußt ich der Geduld entsagen.
Die Mädchen schön, die Mädchen schlank, die haben mein Herz verwüstet,
Da wurd' ich bis in die Wurzel krank und wußte mich kaum noch zu tragen.
Die Huris ziehn mit leichtem Gang wie ein Reh über sandige Hügel.
Ach, hörten selbst Heilige den süßen Gesang, sie kännten nicht Zaum mehr noch Zügel.
Sie gehen dahin wie der leichte Wind, der im Dämmern durchsäuselt den Garten,
Vor Liebe zu ihnen wird mancher blind und könnte den Tod kaum erwarten.
Ich hing mein Herz an ein schönes Kind — an ein herrliches liebliches Wesen
Um die nun mein Blut gleich der Sanduhr verrinnt — um nie mehr zur Lust zu genesen.
Ein Kind voll Anmut, mit Flanken weich und stolz und fesselnd im Gehen
Ihre Haut wie das Morgenlicht rot und bleich, und düster die Haare wehen.
Sie jagte mich auf wie ein armes Wild, doch wie viele wird sie noch jagen!
Ach, gegen sie gibt es nicht Schutz und Schild, wenn ihr Auge sie aufgeschlagen.

MAX SLEVOGT, BUCHSEITE AUS DEN „INSELN WAK-WAK". LITHOGRAPHIE

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



MAX SLEVOGT, TITELBLATT. LITHOGRAPHIE

Diese — selbst der glänzende, einzige Doré durch seine oft gleichgültige Überproduktion — und das ungezählte Heer der Namenlosen bleiben für den diskreditierten Klang des Wortes Illustration verantwortlich.

Aber die Grenzen sind nicht ausgesteckt! Auch ein Michelangelo wäre als Illustrator nicht zu groß, auf die Beanstandung hin, daß dieser gewalttätige Geist ein Buchmonstrum erzeugt hätte (was nicht einmal zu glauben wäre, weil dieses merkwürdige athletische Genie sich erst proportional mit seinen gigantischen Aufgaben ausdehnt und in seinen Zeichnungen und Arbeiten kleinen Formates fast zart ist).

Das bestehende Vorurteil dem „Illustrativen" gegenüber — genährt aus der endlich spät genug in Deutschland erwachsenen Kenntnis von der einzig unterscheidenden Qualität eines Kunstwerkes und einer etwas blutlosen Sachlichkeit der Anschauung — greift weiter und erwächst zu einem Modetyrannen.

Bilder, dem Stoffgebiet von Dichtung, Erzählung usw. entnommen, werden gleich verdächtig. Es ist der fortgesetzte Kampf gegen das Literarische in der Malerei, der eigentlich nur ein Kampf gegen die schlechte Malerei sein dürfte, und den unvermögenden Bildner.

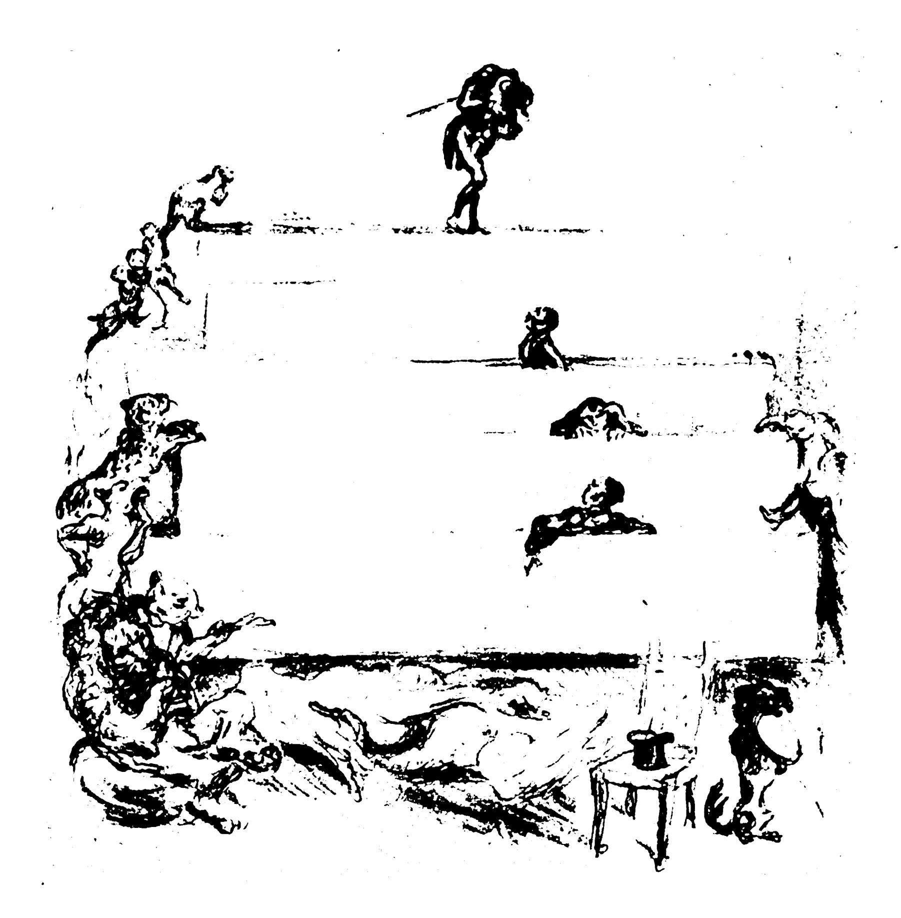
Ich weiß nicht, soll man sagen: der geringe Anspruch an die Bedeutung der Buchillustration macht mißtrauisch gegen die Bilder gleichen Stoffes, oder: schlecht gemalte Bilder dieser Art rechtfertigen die Anspruchslosigkeit den illustrierten Büchern gegenüber. Es entsteht ein wechselseitig denunzierendes Verhältnis.

Nur ein Gebiet hebt sich hier ab, scheint selbstverständlich und selbstgefällig erlaubt: die biblischen Stoffe.

Man sollte, um sich richtig einzustellen, Tiepolos Riesenwandmalereien als farbige Illustrationen barocken Allegorienwulstes betrachten, viele Rubensgemälde als ins riesige gesetze Bilderbücher der Kirchen- oder Staatsgeschichte, Rembrandt für den wunderbarsten Bibelillustrator, Delacroix als Byron- und Goethe-Illustrator usw.! Natürlich: Bauer, das ist etwas anderes, hier ist eben alles echteste malerische Phantasie geworden!! Gewiß, man erfaßt heute allgemein den Unterschied: Delacroix — Delaroche! Trotzdem: Renoir soll von einem Schlachtenbilde des ersteren gesagt haben, es sei ein wundervolles Rosenbukett! Die Bemerkung ist sehr fein und genügend ausgeschlachtet worden! Sie müßte aber den Meister des Bildes mehr ärgern als freuen! Wenn er Rosen hätte malen wollen, hätte er nicht ein Schlachtenbild zu malen brauchen. Die Bemerkung könnte charakteristisch für beide Künstler sein, wenn das Bild zuviel Bukett wäre, so ist sie charakteristisch für Renoir, und man versteht, daß eine Natur wie die seine nicht über seinen Schatten springen kann und alles Bewegte, Wilde ausschaltet.

Urteile sind wie Bausteine zum Tempel des — unbekannten Gottes. Es gibt keine Ästhetik aus Erz, nur aus weichem Wachs.

Einem gotischen Dome vergleichbar, immer neue Überraschungen enthüllend, neue Pfeiler ansetzend, die nach oben streben, immer unvollendet, jederzeit fertig, erwächst die Kunst, von der uns nur immer ein kleiner Teil zu übersehen gegönnt ist.

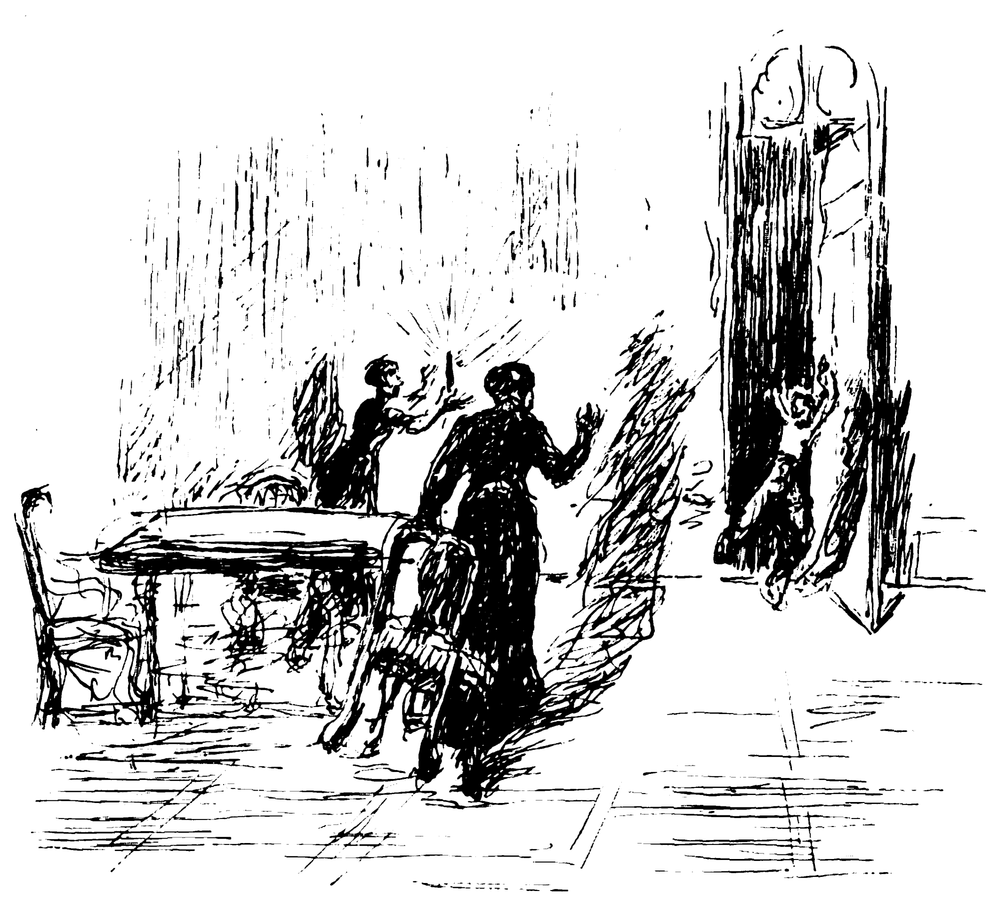


MAX SLEVOGT, KONZERTPROGRAMM. LITHOGRAPHIE

Wenn ich hier dem Worte Illustration eine höhere Bedeutung zu geben versuche, ziehe ich alle Darstellungen, gemalt oder gezeichnet, zu dieser Einheit zusammen: Kunst. Zwei unergründbaren Quellen scheint sie zu entspringen: der Einbildungskraft, die das nie so Gesehene und zu Sehende heraufbeschwört, wie Faust Helena (wir bezeichnen sie im allgemeinen mit dem Worte

Phantasie) — und noch ist der Weg aus diesem Land der Schatten weit —, und der Gestaltungskraft, die dem entweder so vor das geistige Auge Gerufenen oder dem vor dem leiblichen Auge Stehenden suggestive Ausdrucksform verleiht. Diese Schwester — Phantasie hat niemand vorher so richtig präzisiert wie Liebermann in seiner Schrift „Die Phantasie in der Malerei".

Je mehr diese Kräfte sich durchdringen, desto vollkommener auch — die Illustration.



MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZU GOETHES „MANN VON FÜNFZIG JAHREN"
HOLZSCHNITT VON O. BANGEMANN
VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



EMIL PREETORIUS, ILLUSTRATION ZU GERSTÄCKERS „HERRN MALHUBERS REISEABENTEUER“
VERLAG HANS VON WEBER, MÜNCHEN

ILLUSTRATION

VON

EMIL PREETORIUS



EMIL PREETORIUS, ILLUSTRATION

Der Illustration eines Buches und der bildnerischen Gestaltung einer Szene liegt im wesentlichen das gleiche Problem zu Grunde. Denn durch beide, Buch- wie Bühnenbild, als sinnenhaften, als Erlebnissen des Auges soll das innere, dramatische Erleben ergänzt werden, das der Dichter im Leser oder Schauer erregt. Das Bild verharrt im Raume, die Dichtung aber verläuft in der Zeit: es gilt also, zwei völlig heterogene Erlebnisarten in einer Weise zusammenzuzwingen, daß die optische die dramatische steigert. Wohl soll das Auge von Schauer wie Leser, sammelnd oder erregend, berührt werden: darf es beim Bühnenbild aber nie zu selbständiger Funktion erwachen, da sonst der Bann gebrochen würde, in den das Drama zwingen soll, so beim Buchbild nur auf eine Art, die es mit der Illusion vom Worte her nicht in unmittelbare Konkurrenz treten läßt. Denn das Buchbild verwächst ja nicht mit der Dichtung zu einer wirklichen Einheit wie das szenische, sondern nur zu einer im übertragenen Sinne. Jene besondere Forderung aber an die Illustration kann diese nur dadurch erfüllen, daß sie ihre bildliche Darstellung gleichsam weit genug spannt, um die dichterische samt ihrer Bewegung in sich aufzufangen und so gefaßt zu reicherer, dichterer Wirkung zu bringen, um mit ihrer Gleichzeitigkeit und geformten Bestimmtheit das Nacheinander und die Weite des Wortes nicht einzuengen und zu stauen. Und um diese Spannweite zu gewinnen, gibt es für die Illustration letzten Endes nur zwei Möglichkeiten: entweder sie bildet die Dichtung völlig um, spiegelt sie in einer weiten Distanz, in einer betonten, zusammenfassenden Übertragung oder sie folgt biegsam und treu und mit aller Gegenständlichkeit dem Texte, deutet aber seine Einzelheiten gerade nur an, macht mitlaufend ihre zeichnerischen

Notizen. Ist sie dort eine Art Allegorie zum Text, wo Einbildung und Schaulust des Lesers getrennte Pfade gehen, so ist sie hier eine wirkliche Verbildlichung des Wortes, eine Darstellung der von ihm geschaffenen Vorstellung, aber freilich nur einer andeutenden, elastischen Art: sie baut dem Leser leichte Brücken und Halten, auf denen seine Phantasie sich bewege und hinaufschwinge in das unendliche, raumlose Reich dichterischer Illusion. So können wir die zwei wesentlichen Arten der Buchillustration unterscheiden: die Illustration als Randnotiz, als improvisierte, flüchtige, vielfach durch den Text geschlungene, mit ihm dahineilende Arabeske und die Illustration als selbständiges, rund komponiertes, ganz in sich ruhendes, übertragenes gleichsam regloses Gebild. Da wenig Beispiele hier deutlicher sind als viele Worte, so nennen wir für die erstere Art der Illustration Ludwig Richter und für die letztere Doré zumal in seinem Meisterwerk in Balzacs Contes drolatiques; oder um von einem anderen Zweig der Illustration zu sprechen: für die eine die Pariser Assiette au beurre, für die andere unsern Simplizissimus. Die beiden Arten der Illustration sind freilich nicht immer klar voneinander geschieden, sie mischen sich vielmehr in mannigfacher Proportion und oft auf eine sehr reizvolle Art: genau besehen aber bleibt in jeglicher Mischung erkennbar, welche der beiden Arten zu tiefst den Grund gab, aus der die Darstellung ist entwickelt worden. Denn in diesem kleinen Ausschnitt zeigt sich die grundsätzliche, umfassende Verschiedenheit aller deutschen von aller romanischen Zeichnung: jene ist noch verhaftet in ihrem Ursinn, dem Zeichenhaften und dadurch wesentlich abstrakt: ein zur Naturdarstellung heraufentwickeltes, in einem tieferen Sinne aber ewig ornamentales Gebilde; diese ist nur der vereinfachte, abgeschliffene Ausdruck einer sinnlich erfühlten, plastisch erfaßten Naturform, aus ihr aber ist alles Ornamentale als ein spielendes Überfließen erst geworden. — Die rechte Lösung des angedeuteten inneren Problems aller Buchillustration schließt schon die Erfüllung einer ganzen Reihe äußerer Erfordernisse in sich, bei denen Schrift, Buchformat, Papierart, Satzspiegel und nicht zuletzt das jeweilige Thema eine Rolle spielen. Aber all diese Forderungen, innere wie äußere, werden heute in der Regel schon darum souverän übergangen, weil die Losung „Expression" jede Bindung sprengt und insbesondere alle Rücksicht auf eine typographische Einheit sogleich als ödes Kunstgewerbe verdächtigt. Das Bestreben der letzten zwei Jahrzehnte, die Illustration dem Druckganzen einzupassen, hat nun allerdings ihrer künstlerischen Güte bedenkliche Opfer gebracht, und es ist gewiß nicht gesagt, daß alle typographisch einwandfreien Illustrationen gut sind. Aber das sei allerdings behauptet, daß diejenigen, denen jenes typographische Gefühl durchaus fehlt (was letzten Endes nicht nur ein Äußerliches ist) einfach nicht in das Buch gehören. — Was die Reproduktionstechnik betrifft, so ist für das Buch der Hochdruck gegeben, der Papier und Druckweise des Textes auch für das Bild möglich macht und somit eine gewisse stilistische Einheit wenigstens des Druckmäßigen garantiert: also Strichätzung oder Holzschnitt bezw. Holzstich, wie man den neuen, wesentlich mit dem Grunde wirkenden Originalholzschnitt nennen sollte. Und es ist erfreulich, daß man jetzt die xylographische Wiedergabe der Illustrationen, die auch der subtilsten, mechanischen jedes Falles überlegen ist, wieder einzu-

DAS
INSELSCHIFF



EINE ZEITSCHRIFT
DEN FREUNDEN DES
INSELVERLAGS
WEIHNACHT
1923

P

EMIL PREETORIUS, UMSCHLAGZEICHNUNG



EMIL PREETORIUS, SIGNET FÜR DEN INSELVERLAG



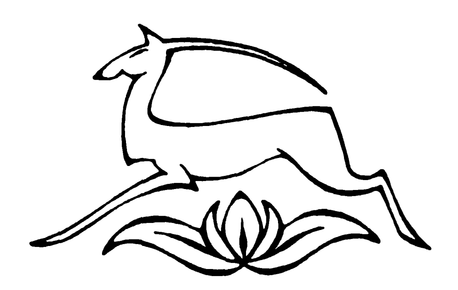
E. PREETORIUS, SIGNET FÜR DEN VERLAG BRUNO CASSIRER

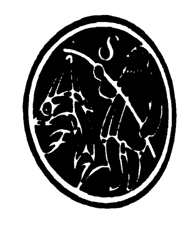
führen bestrebt ist. Die Strichätzung als die einzig mögliche mechanische Reproduktionsart setzt, damit sie könne verwandt werden, eine bestimmte Gattung der Zeichnung voraus, als deren frühester und reinster Vertreter Beardsley genannt sei. Auch als Flach- und Tiefdruck (Lithographie und Radierung) sind freilich wundervolle Illustrationen geschaffen worden, beider Techniken richtige Verwendung aber ist weit schwerer: denn sie verlangen andere Maschinen und Farben als die Type und ergeben daher eine artandere Wirkung der Bild- als der Druckseite. Über die heute wieder so übermäßig betonte Forderung nach dem originalen Charakter der Buchgraphik wäre in einem anderen Zusammenhang eingehender zu sprechen. Sie ist für uns wohl die einzige Forderung, die wir nicht für so wesentlich halten: kann doch die Arbeit derer, die recht eigentlich Illustratoren sind, durch eine nicht originale Wiedergabe kaum beeinträchtigt werden, die originalste aber die Arbeit der anderen, denen das besondere illustrative Talent mangelt, nimmer zur guten Illustration machen. Daß die bedeutendsten, in ihrer Einheit unübertroffenen Illustrationswerke von Dürer bis Menzel keine originalgraphischen sind im heute so begehrten Sinne: das sei hierbei nachdrücklich betont. — Wieviel zu diesem ganzen Thema gerade für unsere Zeit noch zu sagen wäre, das beweist fast jedes wahl-



EMIL PREETORIUS, EX LIBRIS. ZEICHNUNG

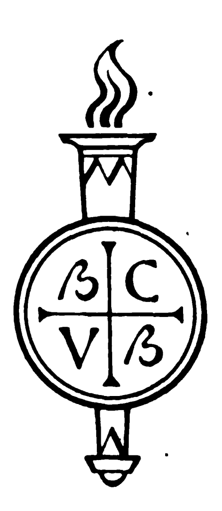


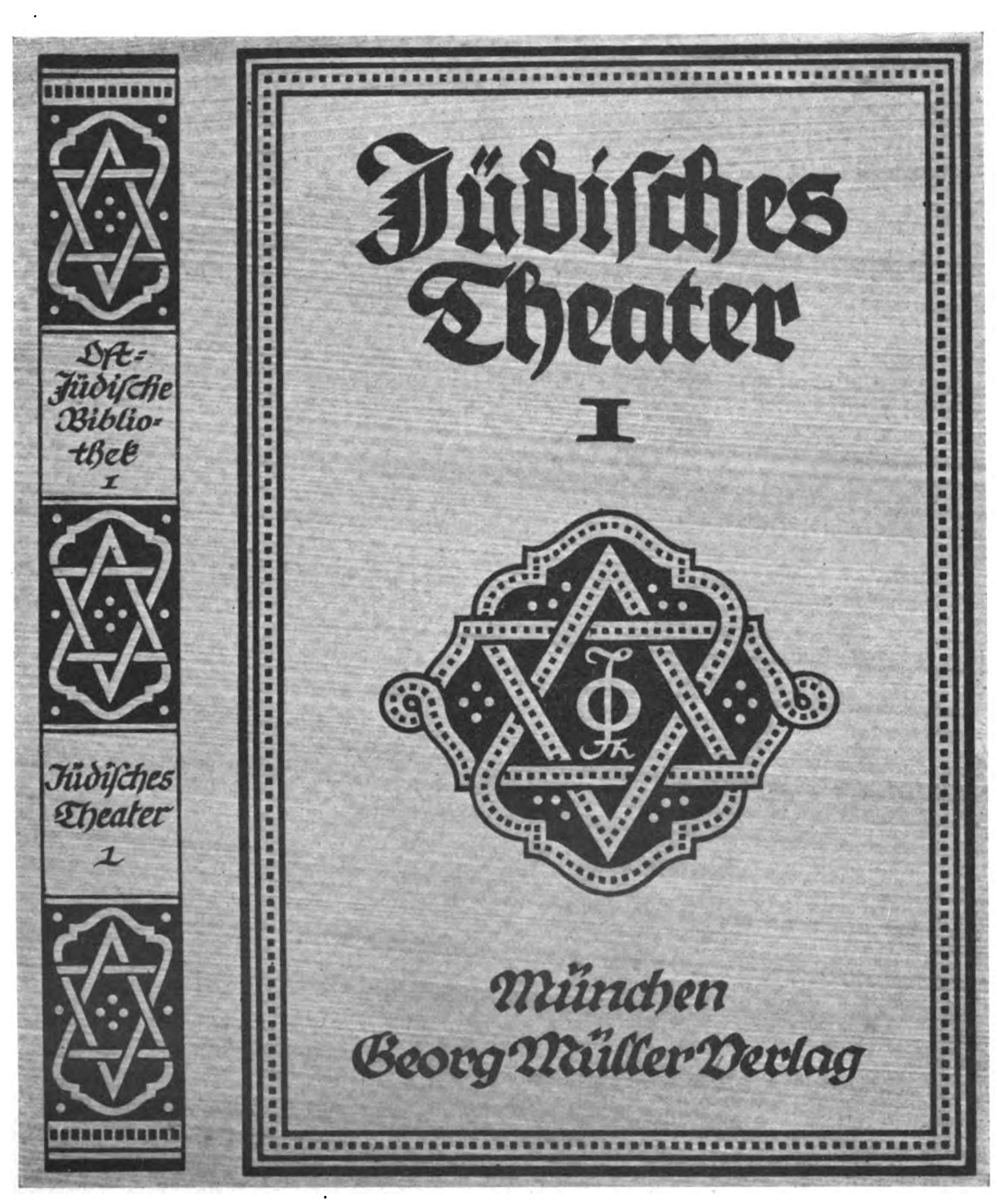




EMIL PREETORIUS, VERLAGSZEICHEN

los herausgegriffene Exemplar der allerorten so üppig hervorsprießenden illustrierten Bücher. Denn der Tiefstand der Illustration scheint zur Vehemenz ihrer Produktion im umgekehrten Verhältnis zu stehen. Die geringste Anzahl dieser Bücher erfüllt einen Teil jener Forderungen, die überwiegende aber macht es zu einem Rätsel, wie Bild und Text überhaupt zusammenkommen konnten. Erscheint doch die Buchform nur als notwendiges Übel, damit ein dunkler Genius für seine gänzlich privaten Wallungen ein gangbares Gefäß finde und sie auf diesem Weg einem so wehr- als ahnungslosen Publikum ins geduldige Gesicht werfe. Es ist letztlich hier im Kleinen wie im Großen mit unsrer ganzen bildenden Kunst: sie ist auf nichts anderes als sich selber gestellt und damit gebannt in einen unfruchtbaren Zirkel; sie kann sich, wenn auch auf eine gewandelte Art, so im Grunde doch wie je vom l'art pour l'art berauscht, nicht bescheiden, nicht willig sich einfügen einem größeren Zusammenhang, aus dem heraus sie erst ihre eigentlich sinnvolle Resonnanz gewänne. Wie sie mehr und mehr der inneren Spannung verlustig geht, die ihr nur aus der Bewältigung eines gegebenen Mediums als Gegendruck und Anreiz erwächst und ihre letzten Kräfte zugleich löst und bindet, so der äußeren Spannung, die die Fesselung an bestimmte Grenzen und Gebote als tiefen, gemeinsamen Grund voraussetzt. Aber freilich: woher diesen Zusammenhang nehmen, der für immer verloren scheint, und woher das natürliche Medium, das den bildnerischen Drang des heutigen Menschen zeugerisch heraustreibe?





PAUL RENNER, DECKELZEICHNUNG

DIE BEIDEN ZIELE

VON

PAUL RENNER

Die Werkbundleute haben einstmals heftig darüber gestritten, ob die neuschöpferische individuelle Leistung zu erstreben sei oder die Bildung von Normen, Typen, der gute Durchschnitt. Die Fragestellung war so schief, wie die erteilten Antworten. Man kann hier unterscheiden, aber zu entscheiden ist hier nichts; es gibt da kein Entweder-Oder. Wo von Kunst die Rede ist, zählt nur die höchste, eigenartige, selbständige Leistung. Doch von Kultur kann man nur sprechen, wo die Kunst nicht um ihrer selbst willen (l'art pour l'art) da ist, sondern wo sie ins Breite wirkt; wo uns die tausend Dinge der alltäglichen Umgebung nicht durch den barbarischen Unsinn ihrer Formensprache beleidigen. Sie brauchen deshalb weder große noch kleine Kunstwerke zu sein; man ist schon glücklich, wenn sie nur sachlich und anständig gearbeitet sind.

Hier liegen also zwei verschiedene Ziele vor. Das künstlerische Ziel, die höchste, die vollkommene Leistung, ist dem Handwerk vorbehalten. Überall kommt die Handarbeit wieder zu Ehren; auch dort, wo sie durch mechanische und maschinelle Raffinements längst ersetzt zu sein schien. So hat Klingspor eine neue Generation von Stempelschneidern erzogen; und Rudolf Koch geht nun gar daran, sein eigener Stempelschneider zu werden. Willy Wiegand hat tausende Bogen schönen Büttenpapieres geopfert, bis seine Helfer die alte Kunst des Handdruckes wieder beherrschen lernten. Die meisterliche Leistung der Alten wurde immer erst wieder erreicht, wenn man ihr scheinbar primitives Arbeitsgerät wieder hervorholte; wenn man auf die mechanischen Hilfsmittel verzichtete, die im Laufe der Jahrhunderte dem Handwerk aufgedrängt worden sind.

So gewiß nun die Kunst keiner Maschine bedarf, so gewiß braucht die Maschine den Künstler. Sein Werk bleibt bestehen, auch wenn die Wirkung ins Allgemeine ausbleibt; aber eben die Allgemeinheit muß verlangen, daß der Künstler nicht nur mittelbar durch sein Beispiel, sondern auch unmittelbar erzieherisch in die gesamte Produktion eingreife.

Da aber fehlt es noch gar weit. Während zum Beispiel der Staat mit enormen Kosten technische Hochschulen unterhält, um künstlerisch und wissenschaftlich erprobte Architekten zu erziehen, wird seit hundert Jahren von ehemaligen Baugewerkschülern, von subalternen geschäftstüchtigen Bauunternehmern, denen jede künstlerische Bildung fehlt, die große Masse aller Mietskasernen, Villen und Fabriken erbaut; ihr Gepfusch hat die alte Schönheit unseres lieben Vaterlandes für immer zerstört. Das Hochschulwesen stammt aus der historisch-gelehrten Kunstauffassung des neunzehnten Jahrhunderts. Es hat in der Kunst nichts zu suchen; es legt zu viel Papier zwischen die Künste und ihren handwerklichen Mutterboden. Wenn jetzt die Kunstgewerbeschulen in die Hochschulen drängen, so tun sie es, weil sie Malerei und Bildhauerei zu ihrem Handwerk zurückführen wollen; doch laufen sie selbst dabei Gefahr, von diesem Hochschulgeist angesteckt zu werden; mancher Kunstgewerbeschullehrer wäre schon heute lieber Akademieprofessor als an einer Fach- und Gewerbeschule tätig. Und doch sollte im Kampf um die

künstlerisch-geistige Durchdringung der Gesamtproduktion die Kunstgewerbeschule längst Etappe sein: die Front müßte durch die Fach- und Gewerbeschulen gehen.

Wie dieser Kampf zu führen sein wird? Der liebe Gott bewahre uns davor, daß nun der kunstgewerbliche Fimmel, vom Jugendstil bis zum Ex-Cu (so nennt ein Berliner Haus sein Musterbuch expressionistisch-cubistischer Tapeten) auch die Kreise ergreife, die bislang gnädig von ihm verschont waren. Wir wollen kein Volk von Genies züchten; aber wir können erziehen zur Achtung vor dem verstandenen typisch-guten Beispiel, wir können eine Tradition schaffen helfen; wir können zum künstlerisch-logischen, zum sachlichen Denken erziehen; und wir können dazu beitragen, daß die guten handwerklichen Tugenden, Treue, Behutsamkeit, Geduld, Liebe zur Arbeit und Frömmigkeit in den Fingerspitzen weiter in Ehren gehalten werden. (Und welcher Künstler könnte darin nicht noch selbst vom Handwerk lernen?) Vorbildlich im Zusammenarbeiten, in der Gemeinschaft von Künstler und Handwerker ist der Offenbacher Kreis um Klingspor, Koch und Engel.

Jeder von uns hat Gelegenheit, in seinem kleineren oder größeren Wirkungskreise an dieser Aufgabe mitzuhelfen. Und wer unsern Setzern etwas zu sagen hat, gehe in die typographischen Bildungsverbände; dort wird er eine von Herzen dankbare, bildungshungrige und übrigens keineswegs ungebildete Zuhörerschaft finden. —

Ist es nötig zu sagen, daß die höchste Spitze nicht niedriger und nicht stumpfer werden muß, wenn man die Basis verbreitert?



PAUL RENNER, ILLUSTRATION. FARBIGE LITHOGRAPHIE
VERLAG GEORG MÜLLER, MÜNCHEN



MAX UNOLD, ILLUSTRATION ZU FLAUBERTS „LEGENDE VON ST. JULIAN, DEM GASTFREUNDLICHEN". HOLZSCHNITT
IM VERLAG DER MARÉES-GESELLSCHAFT

DIE BREMER PRESSE

VON

G. PAULI

Seitab von der Georgstraße liegt in München das Haus der Bremer Presse im Garten einer Vorstadtvilla versteckt, so daß es von einem Unkundigen schwerlich gefunden werden mag. Für gewöhnlich sehen in den Großstädten solche umbaute Gärten trübselig aus. Da drängen sich kränkelnde Büsche und Bäume zusammen, vom Ruß geschwärzt und vom Staub der benachbarten Straße überblasen wie die blassen Menschen, die in den üblen Wohnkasernen hausen und auf der Straße vorüberhasten. In München dagegen scheint es so, als wären solche Gärten vielmehr ein übrig gebliebener Rest des freien Landes, den die Bauunternehmer aus Unachtsamkeit vergessen hätten zu ruinieren. Die Pflanzen fühlen sich hier so wohl, als ob sie gar nichts davon wüßten, daß sie in einer Großstadt wachsen. Sie ignorieren die Häuser oder bedrohen sie geradezu mit ihren Ranken und Blätterbüschen. Solch ein ahnungslos zufriedener grünwuchernder Garten mit bunten perennierenden Bauernblumen und Himbeerstauden ist es, in dem sich das Haus der Bremer Presse verbirgt. Ein ganz einfaches kleines Haus mit verputztem Unterbau und Wänden, die wie in einem Bergdorf aus behauenen Baumstämmen zusammengefügt sind. Anscheinend besteht dieses Haus noch gar nicht sehr lange, jedenfalls aber hat es in seiner kurzen Existenz sich in den Garten so gut eingelebt, daß es mit ihm völlig verwachsen, ein Herz und eine Seele geworden ist. Als ich nun Haus und Garten von außen und innen besehen hatte und wieder meines Weges ging, fiel mir eine – wie ich gestehe – wohl ganz unpassende Inschrift ein, die ich an einem anderen minder ernster Arbeit geweihten Hause fern im Süden einmal gelesen hatte: HIC HABITAT FELICITAS.

Natürlich klingt es frivol, von irgend jemandem, zumal jetzt und in Deutschland, zu sagen, er sei glücklich. Immerhin aber ist soviel gewiß, daß den Menschen, die in der Gemeinschaft der Arbeit in diesem Hause die Stunden des Tages verbringen, glücklichere Bedingungen ihres Berufes gewährt sind, als den allermeisten.

Fast alles, was zur Herstellung eines Buches erforderlich ist, wird hier besorgt. Hier wird Schrift gezeichnet, es wird gesetzt, gedruckt, korrigiert,

ὀφθαλμοῖσι τεοῖσιν ἢ ἄλλου μῦθον ἄκουσας
(πλαζομένου· πέρι γάρ μιν ὀιζυρὸν τέκε μήτηρ).
μηδέ τί μ' αἰδόμενος μειλίσσεο μηδ' ἐλεαίρων,
ἀλλ' εὖ μοι κατάλεξον ὅπως ἤντησας ὀπωπῆς.
(λίσσομαι, εἴ ποτέ τοί τι πατὴρ ἐμὸς ἐσθλὸς Ὀδυσσεὺς
ἢ ἔπος ἠέ τι ἔργον ὑποστὰς ἐξετέλεσσε
δήμωι ἔνι Τρώων, ὅθι πάσχετε πήματ' Ἀχαιοί,
τῶν νῦν μοι μνῆσαι καί μοι νημερτὲς ἐνίσπες.)
Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα Γερήνιος ἱππότα Νέστωρ·
Ὦ φίλ', ἐπεί μ' ἔμνησας ὀιζύος ἣν ἐν ἐκείνωι
δήμωι ἀνέτλημεν μένος ἄσχετοι υἷες Ἀχαιῶν,
ἠμὲν ὅσα ξὺν νηυσὶν ἐπ' ἠεροειδέα πόντον
πλαζόμενοι κατὰ ληίδ', ὅπηι ἄρξειεν Ἀχιλλεύς,
ἠδ' ὅσα καὶ περὶ ἄστυ μέγα Πριάμοιο ἄνακτος
μαρνάμεθ', ἔνθα δ' ἔπειτα κατέκταθεν ὅσσοι ἄριστοι,
ἔνθα μὲν Αἴας κεῖται ἀρήιος, ἔνθα δ' Ἀχιλλεύς,
ἔνθα δὲ Πάτροκλος θεόφιν μήστωρ ἀτάλαντος,
ἔνθα δ' ἐμὸς φίλος υἱὸς ἅμα κρατερὸς καὶ ἀταρβής,
Ἀντίλοχος, πέρι μὲν θείειν ταχὺς ἠδὲ μαχητής,
ἄλλα τε πόλλ' ἐπὶ τοῖς πάθομεν κακά, τίς κεν ἐκεῖνα
πάντα γε μυθήσαιτο καταθνητῶν ἀνθρώπων;
οὐδ' εἰ πεντάετές γε καὶ ἑξάετες παραμίμνων
ἐξερέοις ὅσα κεῖθι πάθον κακὰ δῖοι Ἀχαιοί·
πρίν κεν ἀνιηθεὶς σὴν πατρίδα γαῖαν ἵκοιο.
εἰνάετες γάρ σφιν κακὰ ῥάπτομεν ἀμφιέποντες
παντοίοισι δόλοισι, μόγις δ' ἐτέλεσσε Κρονίων.
ἔνθ' οὔ πώ τις μῆτιν ὁμοιωθήμεναι ἄντην
ἤθελ', ἐπεὶ μάλα πολλὸν ἐνίκα δῖος Ὀδυσσεὺς
παντοίοισι δόλοισι, πατὴρ τεός, εἰ ἐτεόν γε
κείνου ἔκγονός ἐσσι· σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα.
ἦ τοι γὰρ μῦθοί γε ἐοικότες, οὐδέ κε φαίης
ἄνδρα νεώτερον ὧδε ἐοικότα μυθήσασθαι.
ἔνθ' ἦ τοι ἧος μὲν ἐγὼ καὶ δῖος Ὀδυσσεὺς
οὔτε ποτ' εἰν ἀγορῆι δίχα βάζομεν οὔτ' ἐνὶ βουλῆι,

Γ 94-127

ἀλλ' ἕνα θυμὸν ἔχοντε νόωι καὶ ἐπίφρονι βουλῆι
φραζόμεθ' Ἀργείοισιν ὅπως ὄχ' ἄριστα γένοιτο·
αὐτὰρ ἐπεὶ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπήν,
(βῆμεν δ' ἐν νήεσσι, θεὸς δ' ἐκέδασσεν Ἀχαιούς,)
καὶ τότε δὴ Ζεὺς λυγρὸν ἐνὶ φρεσὶ μήδετο νόστον
Ἀργείοις, ἐπεὶ οὔ τι νοήμονες οὐδὲ δίκαιοι
πάντες ἔσαν· τῶ σφεων πολέες κακὸν οἶτον ἐπέσπον
μήνιος ἐξ ὀλοῆς γλαυκώπιδος ὀβριμοπάτρης,
ἥ τ' ἔριν Ἀτρείδηισι μετ' ἀμφοτέροισιν ἔθηκε.
τὼ δὲ καλεσσαμένω ἀγορὴν ἐς πάντας Ἀχαιούς,
μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον, ἐς ἠέλιον καταδύντα,
οἳ δ' ἦλθον οἴνωι βεβαρηότες υἷες Ἀχαιῶν.
μῦθον μυθείσθην τοῦ εἵνεκα λαὸν ἄγειραν.
ἔνθ' ἦ τοι Μενέλαος ἀνώγει πάντας Ἀχαιοὺς
νόστου μιμνήσκεσθαι ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης,
οὐδ' Ἀγαμέμνονι πάμπαν ἑάνδανε· βούλετο γάρ ῥα
λαὸν ἐρυκακέειν ῥέξαι θ' ἱερὰς ἑκατόμβας,
ὡς τὸν Ἀθηναίης δεινὸν χόλον ἐξακέσαιτο,
νήπιος οὐδὲ τὸ ἤιδη ὃ οὐ πείσεσθαι ἔμελλεν·
οὐ γάρ τ' αἶψα θεῶν τρέπεται νόος αἰὲν ἐόντων.
ὣς τὼ μὲν χαλεποῖσιν ἀμειβομένω ἐπέεσσιν
ἕστασαν, οἳ δ' ἀνόρουσαν ἐυκνήμιδες Ἀχαιοὶ
ἠχῆι θεσπεσίηι, δίχα δέ σφισι ἅνδανε βουλή.
νύκτα μὲν ἀέσαμεν χαλεπὰ φρεσὶν ὁρμαίνοντες
ἀλλήλοις· ἐπὶ γὰρ Ζεὺς ἤρτυε πῆμα κακοῖο·
ἠῶθεν δ' οἳ μὲν νέας ἕλκομεν εἰς ἅλα δῖαν
κτήματά τ' ἐντιθέμεσθα βαθυζώνους τε γυναῖκας,
ἡμίσεες δ' ἄρα λαοὶ ἐρητύοντο μένοντες
αὖθι παρ' Ἀτρείδηι Ἀγαμέμνονι ποιμένι λαῶν.
ἡμίσεες δ' ἀναβάντες ἐλαύνομεν, αἳ δὲ μάλ' ὦκα
ἔπλεον, ἐστόρεσεν δὲ θεὸς μεγακήτεα πόντον.
ἐς Τένεδον δ' ἐλθόντες ἐρέξαμεν ἱρὰ θεοῖσιν,
οἴκαδε ἱέμενοι, Ζεὺς δ' οὔ πω μήδετο νόστον,
σχέτλιος ὅς ῥ' ἔριν ὦρσε κακὴν ἔπι δεύτερον αὖτις.

Γ 128-161

BREMER PRESSE. EINE SEITE DER „ILIAS". VERKLEINERT

A Minos mi portò; e quegli attorse
otto volte la coda al dosso duro;
e, poi che per gran rabbia la si morse,
Disse: ‹ Questi è de' rei del fuoco furo ›;
per ch'io là dove vedi son perduto,
e sì vestito andando mi rancuro.»
Quand'egli ebbe il suo dir così compiuto,
la fiamma dolorando si partio,
torcendo e dibattendo il corno acuto.
Noi passammo oltre, ed io e il duca mio,
su per lo scoglio infino in su l'altr'arco
che copre il fosso in che si paga il fio
A quei che scommettendo acquistan carco.

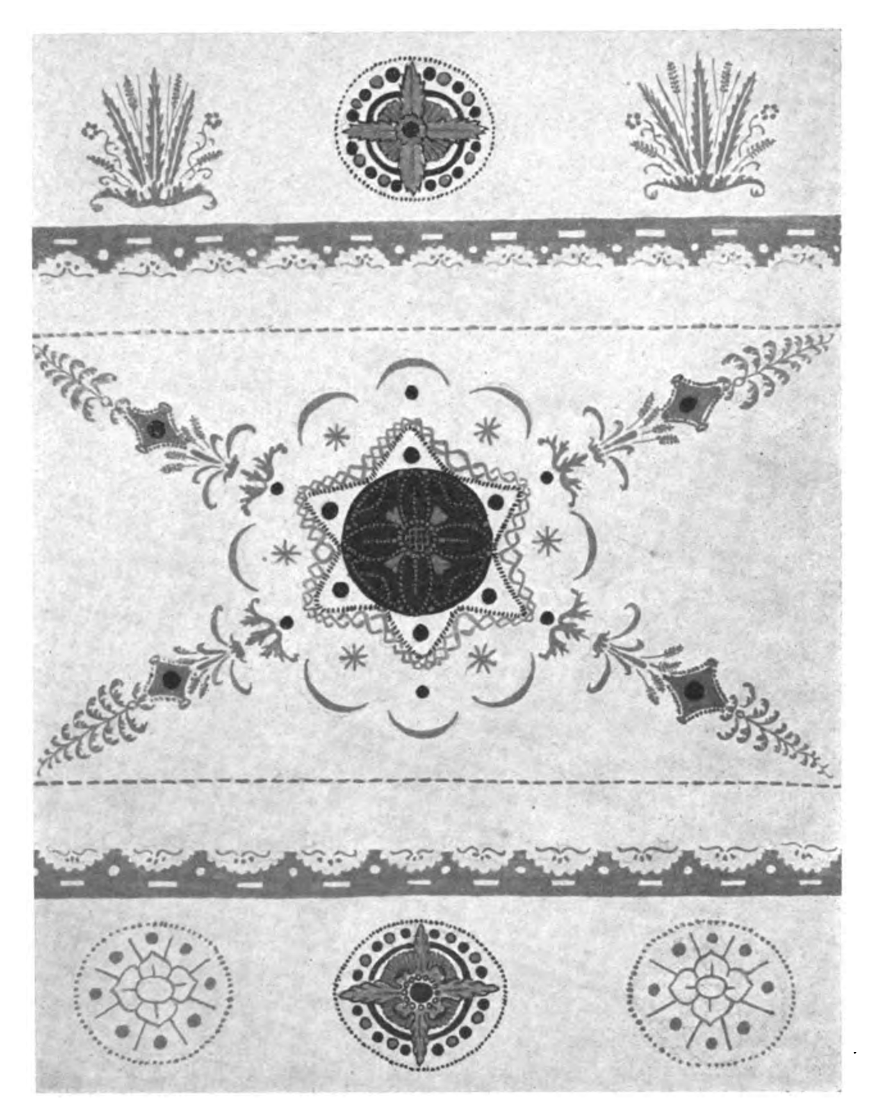
Canto ventesimottavo.

CHI PORIA MAI PUR CON
parole sciolte / dicer del sangue
e delle piaghe appieno, / ch'i'
ora vidi, per narrar più volte?
Ogni lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente,
c'hanno a tanto comprender poco seno.
S'ei s'adunasse ancor tutta la gente,
che già in su la fortunata terra
di Puglia fu del suo sangue dolente
Per li Troiani, e per la lunga guerra
che dell'anella fe' sì alte spoglie,
come Livio scrive, che non erra;
Con quella che sentì di colpi doglie
per contrastare a Roberto Guiscardo,
e l'altra, il cui ossame ancor s'accoglie

A Ceperan, là dove fu bugiardo
ciascun Pugliese, e là da Tagliacozzo,
ove senz'arme vinse il vecchio Alardo;
E qual forato suo membro, e qual mozzo
mostrasse, da equar sarebbe nulla
al modo della nona bolgia sozzo.
Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com'io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla.
Tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva, e il tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
Mentre che tutto in lui veder m'attacco,
guardommi, e con le man s'aperse il petto,
dicendo: «Or vedi come io mi dilacco,
Vedi come storpiato è Maometto!
Dinanzi a me sen va piangendo Alì
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.
E tutti gli altri che tu vedi qui,
seminator di scandalo e di scisma
fur vivi, e però son fessi così.
Un diavolo è qua dietro che n'accisma
sì crudelmente, al taglio della spada
rimettendo ciascun di questa risma,
Quando avem volta la dolente strada;
però che le ferite son richiuse
prima ch'altri dinanzi gli rivada.
Ma tu chi se' che in su lo scoglio muse,
forse per indugiar d'ire alla pena
ch'è giudicata in su le tue accuse?»
«Nè morte il giunse ancor, nè colpa il mena,
rispose il mio maestro, a tormentarlo;
ma per dar lui esperienza piena,

BREMER PRESSE, EINE SEITE DER „DIVINA COMMEDIA". VERKLEINERT

eingebunden und alles geschäftliche Schreibwerk erledigt. Nur wenige Menschen sind damit beschäftigt und der Raum ist so knapp, daß er ihnen kaum genügt. Aber es einigt sie das Bewußtsein, an einem guten und nützlichen Werke mitzuarbeiten, das unter ihren Händen sichtbar gedeiht und an dem sie selber, die diesen Beruf erwählt haben, sich freuen mögen. Denn jeder der Mitarbeiter weiß, eben weil er sein Handwerk versteht, daß es in seiner Art das Beste ist, wofür er sich einsetzt. Er weiß auch, daß ein schönes Buch, dessen Ausstattung seinem Inhalt entspricht, der letzte Luxus ist, den sich ein verarmtes Volk, das seine geistigen Güter als die einzig unverlierbaren retten möchte, vergönnen darf. So wohnt denn noch in dem kleinen Hause die Liebe zum Werke, die uns fast verloren gegangen ist in einer Zeit, die nicht einmal mehr weiß, warum und wie sehr sie seelisch verarmt, da nur die Angst vor dem materiellen Verarmen die Gemüter bewegt und hetzt. Der Maschinenbetrieb mit disponierenden Direktoren, mit Beamten, Buchhaltern und menschlichen Maschinenteilen frißt sich zusehends auch in die Geistesarbeit ein. Mit dem Journalismus hat er angefangen und schon spüren wir ihn in der Wissenschaft. Von diesem Hauch des Schicksals, der auf der ganzen europäisch-amerikanischen Menschheit lastet, mögen Einzelne sich befreien.



KARL WALSER, ENTWURF FÜR EINEN BUCHDECKEL
VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



KARL WALSER, ILLUSTRATIONSSKIZZE ZUM „KALIF STORCH". ZEICHNUNG

Einzelne, die der Masse als rückständig gelten, obwohl sie — wir wollen es hoffen — vielmehr vorausschauende Verkünder sind. Diese Einzelnen reden nicht, sie handeln. Sie sind die wahren letzten Horte der Freiheit, da menschliche Freiheit bekanntlich nichts anderes ist als ein freudiges Erfüllen der selbsterwählten Pflicht. Die Mitarbeiter der Bremer Presse müssen, wenn sie so sind, wie wir es glauben, die heilende und heiligende Kraft der Liebe zum Werke an sich selber spüren.

Die Presse wurde 1913 zu Bremen von zwei Söhnen angesehener Häuser begründet, die nach erledigtem akademischen Examen auf die übliche Juristenlaufbahn verzichteten, um ihre Kräfte einer edlen Neigung zu widmen. Ihre Namen stehen als die letzten unter der Ankündigung, die damals als Geburtsanzeige der Druckerei verschickt wurde: Rudolf Borchardt, Hugo von Hoffmannsthal, Rudolf A. Schröder, Leopold Biermann, Willy Wiegandt, Ludwig Wolde. Biermann war der jüngst verstorbene energische und praktische Kunstfreund, dessen letztes Unternehmen die Einrichtung des Bremer Hauses auf der vorjährigen Münchner Ausstellung war. Die erstgenannten drei Schriftsteller bezeichnen deutlich ein Programm für die Art des Schrifttums, dem die Sorge der Presse zugewendet werden soll. Denn die Leiter der Presse haben sich von Anfang an gleich ihren ersten Vorgängern in enge Verbindung mit führenden Männern der Literatur gestellt. Borchardt, Hoffmannsthal und Schröder verbürgen eine Auswahl des Klassischen aus der Bücherei Europas, die das weit auseinander Liegende durch den Adel der Form verbindet. Zu Dichtungen des Altertums und des Mittelalters werden wissenschaftliche Schriften gefügt, deren Form sie zum Range von Kunstwerken erhebt. Die Texte werden durchweg sorgfältig kritisch durchgesehen. Vergleichen wir das Versprechen der ersten Ankündigung mit dem Rückblick auf das seither Geleistete, den die jetzt nach zehn Jahren erschienene neue Anzeige enthält, so sehen wir, wie die ursprünglichen Absichten sich verwirklichen, wenn auch nicht gerade alle anfänglich geplanten Drucke besorgt werden konnten.

Der Krieg fuhr störend dazwischen. Vor seinem Ausbruch erschienen nur ein Duodezbüchlein mit einer in schwebenden Umrissen gehaltenen kleinen Erzählung von Hoffmannsthal, die Wege und die Begegnungen, und eine meisterliche von Borchardt besorgte Ausgabe von des Tacitus Germania mit angehängter deutscher Übersetzung. Dann wurden die Leiter der Presse zum Heeresdienst eingezogen und das Unternehmen ruhte, nachdem die Werkstätte mit ihren Geräten nach Tölz in Oberbayern übergesiedelt war. Von dort aus wurde sie 1920 nach München verlegt und blüht nun in langsam gesteigerter Tätigkeit und unter wachsender Teilnahme der europäischen Bücherfreunde.

Es gibt sie wirklich noch, diese echten Bücherfreunde, in der Menge jener Bibliophilen, die rara sammeln ohne sich verpflichtet zu fühlen, sie zu

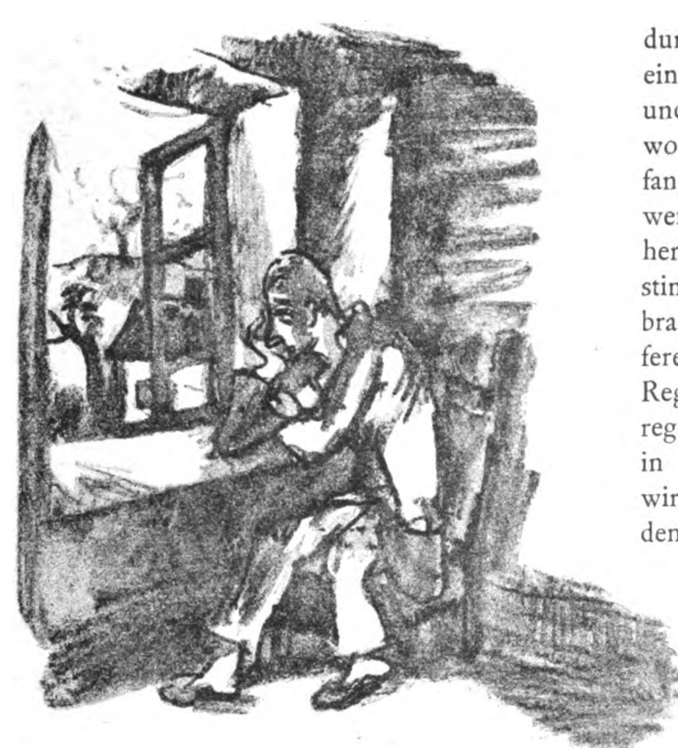
lesen, oder Kostbarkeiten, um ihr Kapital anzulegen und mit einem Anschein von Geistigkeit zu prahlen. Die wahren Bücherfreunde kommen von der Literatur, sie begehren zuerst den Autor und um seinetwillen lieben sie den Drucker, der ihrem stillen Beisammensein mit dem Autor ein festliches Gewand verleiht. Sie sind dem Drucker auch als einem diskreten Mahner dankbar, denn seine Sorgfalt fordert die des Lesenden. Eine edle Druckschrift ist wie eine stumme Deklamation, und hebt Schönheiten der Sprache hervor, die dem flüchtiger Lesenden, den ein gemeiner Druck zum eiligen Verschlingen verleitet, entgehen. Ein Zusammenhang zwischen Form und Inhalt besteht auch hier, der keineswegs nur den literarischen Wert überhaupt, sondern seine besondere Art betrifft. Es gibt erlesene Literatur — zum Beispiel des achtzehnten Jahrhunderts — der das bisherige typographische Gewand der Bremer Presse doch nicht wohl anstehen würde. Dieses Gewand verlangt eben das Klassische, wenn auch im weiteren übertragenen Sinne. Tacitus, Tibull, Sophokles in Hölderlins Übertragung, Sappho und Homer stellen sich vollkommen dar; zu ihnen gesellen sich Goethe mit der Iphigenie und dem Urfaust, Dante mit einem herrlichen Druck der Divina commedia. Das ist alles sehr wohl gefügt. Die schöne Druckschrift, Vorbildern der oberitalienischen Frührenaissance frei nachgebildet, bewegt sich in Formen, die dem Geiste der Autoren entsprechen, oder sogar jenen Typen ähneln, in denen sie zuerst erschienen. Man könnte nur sich fragen, ob diese Antiqua auch die rechte Schrift für die Lieder der deutschen Mystik, für Fichtes Reden an die deutsche Nation oder für die französischen mittelalterlichen Chansons d'amour sei. (Die nebenbei in Frankreich in solcher Sammlung noch nicht gedruckt wurden und wahrlich keine Huldigung an das Volk Poincarés bedeuten sollen.)

Die Schrift wurde von dem Hauptleiter der Presse, Dr. Wiegandt, gezeichnet und von Louis Höll in der Leipziger Schriftgießerei von Flinsch geschnitten. Sie ähnelt unter den modernen Pressen am ehesten der Schrift der Doves Press, übertrifft sie aber an Lebendigkeit und Geschmeidigkeit. Der Unterschied ist beim flüchtigen Vergleich eher fühlbar als sichtbar, erweist sich aber sehr deutlich, wenn man vergrößerte Reproduktionen der Typen nebeneinander stellt. Die Erfahrungen, die



KARL WALSER, ILLUSTRATION ZUM „KLEINEN MUCK“
FARBIGE ZEICHNUNG

Wiegandt bei diesem seinem ersten Versuch gesammelt hatte, kamen seinen Entwürfen der griechischen Schrift zu gute. Diese bedeutet einen Fortschritt im Sinne freierer Eigenart. Keineswegs korrekt dem Muster bestimmter Kursiven oder Versalien nachgebildet, wagt sie es vielmehr frühere und spätere Buchstabenform gemischt zu zeigen, indessen durchweg geleitet durch ein so feines wie sicheres Gefühl für den Zusammenschluß des Einzelnen zum Gesamtbild der Zeile und Seite. Dieser Harmonie zu Liebe wurde beispielsweise auch das Jota subscriptum durch ein Jota adscriptum ersetzt; um einen gleichmäßigen Aufbau der Worte zu fördern, wurde das τ in vier oder fünf verschiedenen Varianten gebildet, je nach der Nachbarschaft, in die es beim Satz zu anderen Buchstaben geriet. Eine solche Elastizität der Typen verleiht der griechischen Schrift der Bremer Presse etwas von der Lebendigkeit der Kalligraphie schöner Handschriften und versetzt uns in frühe Zeiten der „schwarzen Kunst“ zurück, als die Drucker von Augsburg ähnliches versuchten. Wer hätte



KARL WALSER, ILLUSTRATION ZUM „KNULP", VON H. HESSE
LITHOGRAPHIE

es gedacht, daß unser Maschinenbetrieb noch Raum für solche Feinheit übrig lassen würde! Die schöne Type verdankt ihre Vollendung wieder der Zusammenarbeit Wiegandts mit dem vortrefflichen Schriftschneider Höll in Frankfurt a. M., dessen Schnitte vom Zeichner auf das Peinlichste kontrolliert und korrigiert wurden. In ihr werden nun die Folioausgaben der Ilias und Odyssee gedruckt, das nächste Vorhaben der Presse, nachdem ein schöner (und textkritisch wertvoller!) Druck der Lieder der Sappho vorausgegangen ist.

Gegenwärtig wird für die Presse eine Frakturschrift hergestellt, die in ihrer krausen Eckigkeit neue und besondere Schwierigkeiten bereitet hat. Sie soll der großen Aufgabe eines sprachlich getreuen Neudrucks der Lutherbibel (nach der Ausgabe von 1545) dienen. Es mag sein, daß die Absicht dahin geht, noch mehr Schriften zu schaffen, doch wäre es bei der einmal eingeschlagenen Wegrichtung des Unternehmens kaum vonnöten.

Sehr sachlich äußert sich über technische Fragen die letzte Ankündigung der Presse:

„— Die jetzt begonnenen größeren Ausgaben eröffnen der Presse in typographischer Hinsicht neue Möglichkeiten, indem nun für Stil und Sprache eines bestimmten Werkes und für ein durch die Struktur des Satzes bedingtes Äußere eine besondere Schrift erdacht und geschnitten, und so die Einheit von Inhalt und Form gewonnen werden kann. Wenn auch diese umfangreicheren Werke auf der Handpresse gedruckt werden, so sind hierfür die Erfahrungen der bisherigen Arbeit, nicht bibliophile Wünsche bestimmend. Die Handpresse ermöglicht den Gebrauch strengerer Farbe und somit einen schärferen Abdruck, die sorgfältigere Ausgleichung des Registers, ein genaueres Eingehen auf die Unregelmäßigkeiten, die das handgeschöpfte Papier in Bezug auf Stärke und Größe aufweist. Die wirtschaftliche Unterlegenheit der Handpresse darf demgegenüber außer acht gelassen werden, zumal sie ohnehin bei beschränkten Auflagen nicht erheblich ist." —

Die Ergänzung des Schriftsatzes durch Initialen und Titel wird nach Entwürfen von Fräulein Anna Simons besorgt, die für ihre Aufgabe ebensoviel Takt wie Geschmack mitbringt, das heißt, daß sie sich vollkommen auf jedes neue Buchwerk einzustellen vermag ohne die geringste Prätension persönlich hervorzustechen.

Die Leitung der Buchbinderei liegt in den Händen von Fräulein Frieda Thiersch, die unermüdlich im Erfinden neuer Motive für die Filete ihrer kostbaren Lederbände ist, obwohl ihr ein ganzes Arsenal der schönsten Stempel aus den Zeiten unserer Voreltern zur Verfügung steht.

Neuerdings ist der Presse ein Verlag angegliedert worden, der im Sinne seiner literarischen Freunde und Berater wohlfeilere Bücher herausgibt. (Auch sie gehören gleichwohl zu den schönsten unserer Zeit.) Unter ihnen sei ein von Hoffmannsthal in zwei Bänden zusammengestelltes deutsches Lesebuch rühmend hervorgehoben, eine Vereinigung erlesener Prosastücke aus dem großen Jahrhundert unserer Literatur 1750—1850. Auch wer im allgemeinen literarischen Blütenlesen wenig geneigt ist, wird sich in diese Bücher mit Genuß und Nutzen vertiefen. Sie erinnern uns mahnend daran, ein wie edles Instrument unsere Prosa unter der Feder unserer Großen gewesen ist, die sich seiner leicht und einfach bedienten, gleichweit entfernt von Verflachung wie von Verstiegenheit, zwischen denen der Leser unserer Tage für gewöhnlich zu wählen hat.

Wenn uns etwas die Bremer Presse besonders achtungswert und teuer macht, so ist es ihre Schlichtheit. Treu ihrem ersten Vorhaben und der Gemeinschaft, die sie mit einem bestimmten Kreise unserer Literatur eingegangen ist, geht sie ihres Weges weiter unter peinlicher Vermeidung alles eitel Sensationellen und unter Verzicht auf die freilich ebenso vergänglichen wie bequemen Erfolge, die im Anschluß an die Parole des Tagesgeschmacks winken.

Die Einwände, die deswegen gegen sie im Zeitalter des hysterischen Impromptus erhoben werden mögen, sind leicht zu erraten. In der Zunft derer, die vom Zerkauen und Zerschwatzen fremder Geistesprodukte leben, wird man um eine Formel, mit der man die Bremer Presse vergiftend treffen möchte, nicht verlegen sein. In der Tat, sie ist nicht zeitgemäß, nicht aufregend, nicht problematisch, nicht für Alle. Sie ist eigentlich nur für Wenige da. Allerdings, wenn es — was immerhin möglich wäre — im Grunde genommen überall nur auf Wenige ankommt, dann ist sie am Ende doch wieder alles das, was wir ihr eben abgestritten haben: zeitgemäß, sogar zukünftig und für Alle bedeutsam.

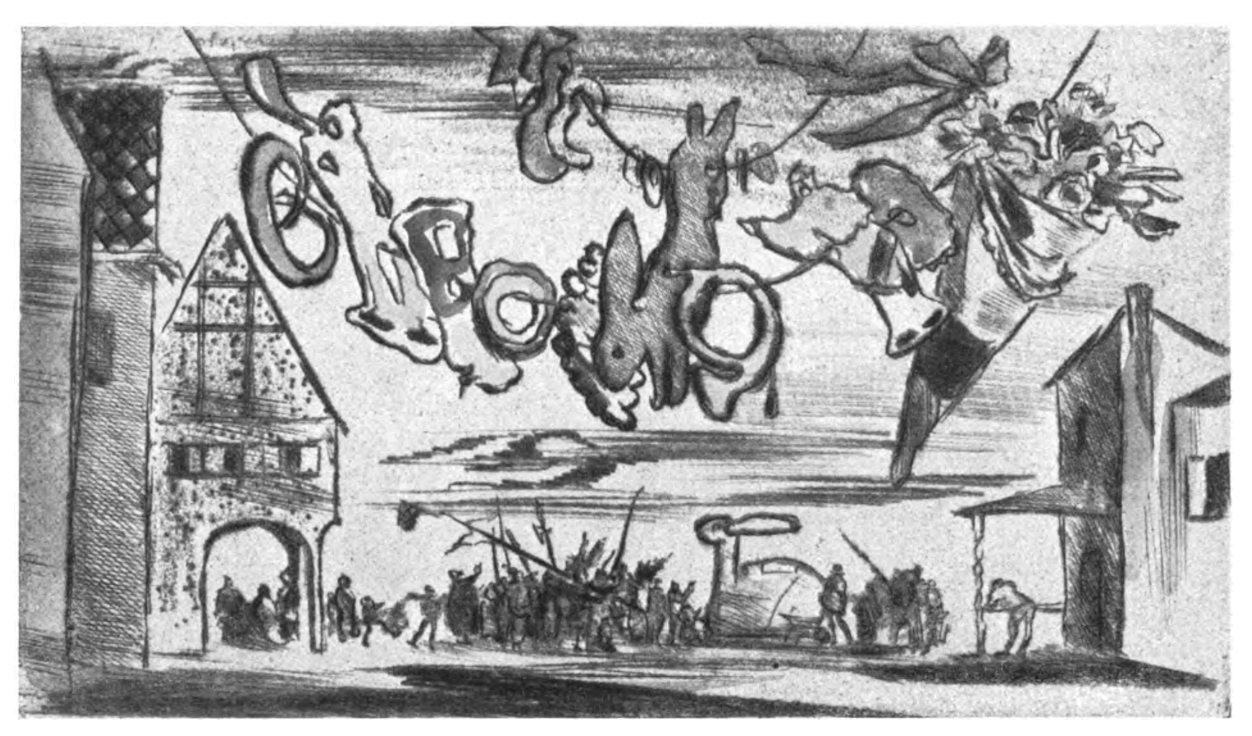


KARL WALSER, ILLUSTRATION ZUM „KNULP“, VON H. HESSE. LITHOGRAPHIE

BRUNO CASSIRER VERLAG



KARL WALSER, DECKELZEICHNUNG FÜR EINEN KATALOG



GEORG WALTER RÖSSNER, AUS DER „BELAGERUNG VON ÖXLINGEN“. HANDKOLORIERTE RADIERUNG

DIE BIBLIOTHEK DES SCHÖNEN BUCHES

VON

PETER JESSEN

Wer Gemälde oder Skulpturen, Möbel oder Porzellane sammelt, geht sicher, sofern er sich auf seine Augen verlassen kann. Vom Bücherfreund aber erwartet man, daß er nicht nur für die Form, sondern auch für den Inhalt seines Besitzes einstehe, zugleich für die buchhandwerkliche und die literarische Qualität. Sie decken einander oft wenig. Der Sammler mag sich deshalb je nach seiner Anlage und Neigung, für die Dichter oder für die Künstler entscheiden, wie es vor einem Menschenalter zwei gleich leidenschaftliche Liebhaber hielten, die Brüder Eduard und Hans Grisebach. Jener, der Poet, zielte auf das Beste der Weltliteratur in vornehmen Ausgaben; dieser, der feinäugige Architekt, hat eine meisterliche Auswahl schönster alter Drucke vereinigt, die in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums die Grundlage für Lehre und Genuß ausmachen.

Wer heute als deutscher Bücherfreund die Form im Buchwesen sucht, dem werden leider solche Gipfel des Klassischen in Druck und Bild kaum noch erschwinglich sein. Allein er darf sich getrost der Zeitgenossen annehmen; sie bedürfen mehr als die Alten seiner tätigen Teilnahme, wofern uns das mühsam entzündete heilige Feuer des Gediegenen und Edlen über die Tage der Not hin fortglühen soll.

Sein Ziel mag sich dieser Sammler nach verschiedenen Richtungen hin stecken. Er mag den

Anfängen des deutschen Aufstiegs nachgehen, der großen Linie des „Pan" und seiner Mitarbeiter, der herben Eigenart der „Blätter für die Kunst", den strengen Altertümlern oder den weicheren Lyrikern: an ihnen allen darf er sich des Ernstes und der Liebe freuen, die der Jugend von damals so gut standen. Ihre Lust am reichlichen Zierat kann er auch heute noch lebendig finden, in feierlich priesterlicher Geberde nach mittelalterlicher Tonart oder in der übermütigen Spiellust, die den Schelm im Nacken trägt.

Aber es sei ihm unbenommen, des anspruchsvollen „Buchschmucks" müde, sich den bescheideneren grundlegenden Problemen der Buchschönheit zuzuwenden, den Druckern und Künstlern, denen es genügt, auf tadellosem Papier ein vornehmes Satzbild aus einer der edlen Schriften zu fügen, die uns die kunstfrohen Führer des deutschen Schriftgusses neuerdings beschert haben. In ihren Werken findet er für jede Stimmung Widerhall: antikisch besonnenes Gleichmaß, glaubensstarke Glut, geistvolle Laune, zarte Träumerei und keckes Schnörkelwesen. Er mag die Belege dafür sammeln, wie die Führer unserer tapferen Künstlerpressen ihre selbstwillige Eigenart bei den mannigfachsten Aufgaben festhalten. Er sollte, soweit er vermag, sich Exemplare sichern, denen eine berufene Hand mittelst Feder oder Pinsel einen persönlichen Zierat zugefügt hat. Will er Eigenstes besitzen, so wird er hin und wieder ein handgeschriebenes Büchlein einstellen. Gleichlohnend aber ist es, zu beobachten und aus seinem Bücherschrank nachzuweisen, wie verdienstvolle Anreger unter unseren Verlegern die Gestalt ihrer Verlagswerke der bunten Fülle alten und neuen, heimischen und fremden Schrifttums anzupassen wissen, so reichhaltig, wie bislang nie und nirgend in der Welt. Dank ihnen braucht es heute dem Sammler auch um die literarische Würde seines Besitzes nicht mehr zu bangen.

Selbst aber muß er entscheiden, wie weit er in seinen Kreis auch die jüngste Bereicherung unseres graphischen Betriebes ziehen will, die Illustration und die Mappenkunst. Was da heraufwächst an Schöpfungen einiger großer und mancher kleiner Meister, läßt sich allerdings nur zum Teil in die Bücherbretter einordnen und gerät leider oft in Gefahr, äußerlichem Raritätenhandel zu Dienst zu sein.

Dem umsichtigen Buchfreunde wird es heute unschwer gelingen, zum schönen Druck und schönen Bilde auch das würdige äußere Kleid zu fügen. Dem Bescheidenen bringen die Verleger Einbände entgegen, für welche bewährte Gestalter ihr Bestes eingesetzt haben. Wer es sich irgend gestatten kann, sollte nach Eigenem verlangen. Er wird der tastenden Hand teil geben am Genusse des schönen Buches. Wenn das Auge über die Seiten gleitet, auf Satz und Bildern ruht, den Ton des Papiers, die Farbe des Druckes, die Musterung des Vorsatzes aufnimmt, so mögen die Finger wohlgefällig innen das Papier oder Pergament, draußen das straffe oder weiche Leder streicheln, wie es heute mancher kundige deutsche Meister zu bereiten und mit Geschmack zu verzieren weiß.

So sähen wir unsere Sammler gern vor allem um das neue deutsche Buch bemüht. Keiner von ihnen wird es bedauern, wenn sein Glück ihm gestattet, daneben als Maßstäbe und Landmarken auch Proben ausländischen Meisterdrucks zur Hand zu haben, die englischen Wegbahner, saubere Amerikaner, kräftige Nordländer, besinnliche Holländer und andere. Die Franzosen regen sich; die Russen erwachen.

Und wenn es dem ernsten Freunde des schönen Buches in stetiger Arbeit gelungen ist, ein Ganzes zu vereinigen, das seinen Geschmack, seine Liebe zur Kunst, seine Persönlichkeit widerspiegelt, so bedenke er, daß alle seine heiße Mühe nur Schaum und Traum sein wird, wenn eines unschönen Tages dieses Ganze durch gierige Hände zersplittert wird. Er sichere sein Lebenswerk dadurch, daß er es an öffentlicher Stelle den zahllosen Bücherfreunden zugänglich macht, denen heute eigener wertvoller Besitz verwehrt ist. Das ist ein Denkmal, dauernder als Erz.



EMIL PREETORIUS, ILLUSTRATION

DENIS DIDEROT

PLATONISCHE LIEBE



mit zehn Kupfern

bei Dr. Friedrich Plenzat, Berlin
1924

GEORG WALTER RÖSSNER, TITELBLATT MIT FARBIGER RADIERUNG

CHRONIK

Zum Direktor des Victoria and Albert (South Kensington) Museum in London ist Eric Maclagan ernannt worden, der lange als Leiter der Abteilung für Architektur und Skulptur an ihm tätig gewesen ist. M. hat sich häufig mit italienischer Renaissanceskulptur beschäftigt und dürfte hierbei entscheidende Anregungen W. Bodes empfangen haben, deren er sich, so viel bekannt ist, auch bewußt ist. Die in England beifällig aufgenommene Ernennung hat vielleicht zur Folge, daß das Monstrum von Museum, welches das Victoria and Albert Museum ist — wohl das größte der Welt — zu einem lebendigen Organismus umgeformt wird.

In England ist ein hervorragendes Bildnis Tintorettos aufgetaucht, nachdem es schon einige Zeit im italienischen Kunsthandel von sich reden gemacht hatte. Da die Londoner National Gallery, die eine der schönsten Sammlungen venezianischer Malerei außerhalb Italiens besitzt, merkwürdigerweise den Maler nur unzureichend vertreten zeigt, wird vom „National Art Collections Fund" eine Sammlung für das Bild veranstaltet. Der Preis beträgt mehrere hunderttausend Goldmark.

Der Louvre hat von Baron Vitta, dessen Sammlung versteigert wurde, die Skizze zur „Schlacht von Taillebourg" von Delacroix geschenkt erhalten, ein schon bei der Nachlaßauktion des Künstlers viel bewundertes Werk. Das stark veränderte ausgeführte Gemälde hängt in Versailles.

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON KARL SCHEFFLER

Manches hat sich im Laufe der Monate wieder angesammelt, das wenigstens kurz angezeigt sein will. Zur Ausführlichkeit fehlt ja leider, auch hier, der Raum; und dem Leser fehlt die Muße. Die Zeiten sind dahin, wo sich einem Geschichtsschreiber wie Macaulay die Kritik eines Buches zu einem seiner wertvollsten historischen Essays auswuchs. In dem Maße wie die Bücherproduktion zur Fabrikation wird, begegnen sich Autoren und Leser in einer gewissen Oberflächlichkeit. Der Nationalökonom mag entscheiden, wer von beiden mehr „Schuld" hat, oder wo die Ursache sonst liegt. Ausgemacht ist es, daß der Rezensent der Produktion nicht mehr folgen kann, und daß der Leser lange Abhandlungen von ihm garnicht will; obwohl Bücher, gute und schlechte, sehr oft Anlaß zu grundsätzlichen Untersuchungen geben könnten, obwohl es den Rezensenten in den Fingern juckt, diese Untersuchungen anzustellen, muß er sich begnügen, das Wichtigste nur eben zu registrieren.

1. Bücher zur Kunstgeschichte.

Diese Reihe sei eröffnet mit dem dritten und letzten Band der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst von Julius Meier-Graefe (im Verlag R. Piper & Co., München). Aus zwei Ursachen soll dieses Buch zuerst besprochen werden: zum ersten, weil Meier-Graefe der modernen Kunstliteratur viel bedeutet, weil er ein Schriftsteller von einem erstaunlich vitalen Talent ist und eine merkwürdige Persönlichkeit; zum zweiten, weil die Beurteilung seiner Entwicklungsgeschichte eine wahrhaft peinliche Aufgabe ist. Der Schriftsteller Meier-Graefe hat bewunderungswürdige Eigenschaften, aber er hat auch Züge, die alles, was man zum Lobe sagen kann, aufzuheben scheinen. Die zweite umgearbeitete und ergänzte Auflage der Entwicklungsgeschichte soll eine Verbesserung sein (siehe das Vorwort); sie ist aber eine Verschlechterung. Es ist gewiß nichts kleines, ein Jahrhundert der Kunst im Geiste so durchlebt zu haben, es so schwungvoll darzustellen, daß die siebenhundert Textseiten klingen wie ein einziger Satz, und rückschauend darzustellen, was einst selbst mit entdeckt und zuerst gewertet worden ist. Leider fehlen Meier-Graefe die Fähigkeiten überlegenen Ordnens, er ist kein architektonisch denkender Geist. Er weiß viel, kennt alles, empfindet stark und schön und sagt vortreffliche Worte; dem Ganzen seines Werkes aber fehlt das Gerüst. Er kann nicht Geschichte schreiben. Der Anreger, der Verliebte kann nicht Historiker sein. Dazu fehlt noch mehr als Dispositionskraft: das Pathos ist da, nicht aber das Ethos. Es fehlt die große Objektivität des Historikers, die dem, was wir Wahrheit nennen, alles opfert — Freundschaft und Erfolg. Meier-Graefe, dessen Temperament dem der Künstler nahe verwandt ist, gleicht in einem wichtigen Punkte nicht seinen Märtyrerhelden. Was soll man sagen, wenn man in der Reihe: Ingres, Chassériau, Puvis, Renoir, Bonnard, Maillol und Cézanne, denen Kapitel gewidmet sind, nicht nur Lehmbruck findet, sondern auch Klossowski mit eigenen Kapiteln! Klossowski, der bewiesen hat, daß er ein Kunstschriftsteller von Rang ist, dessen Malversuchen man mit aufrichtiger Achtung zusieht, der in eine Geschichte der modernen Kunst aber mit keinem Wort hineingehört. In der Disposition kommt die Unfähigkeit, überzeugend zu gruppieren, zum Ausdruck; in Wertungen dieser Art offenbart sich Mangel an Verantwortlichkeitsgefühl. Es ist derselbe Leichtsinn, der im Stil ist. Meier-Graefe kann glänzende Worte bilden. Zuweilen gelingt ihm ein Satz, der wie ein Blinkfeuer ist, den schönsten Instinkt für das Richtige verrät und in knapper Form Erschöpfendes sagt. Daneben stehen, inmitten langer toter Strecken, Sätze, die von Wippchen gedichtet sein könnten. Hier ein paar Beispiele: „Die engeren Davidschüler sind alle Schwimmer in Öl, die aus der fiktiven Schicht über dem eigentlichen Element Realitäten zu gewinnen suchen." (Band I, Seite 135) „Da wo Davids Archäologie saß, hatte Goya einen Malpinsel stecken, der sich des Abends, wenn es nottat, in ein gutes Messer verwandelte." (Band I, Seite 95.) Solche Sätze der „verbesserten" Auflage sind nicht weniger drollig als dieser Satz der ersten Auflage: „Puvis ist tot, Degas ein alter Mann; aber die Medizin, die diesen beiden äußersten Polen dieselbe Hand reichte, lebt noch unerschöpft." (Band I, Seite 69.) So entgleist Meier-Graefe oft. Zuweilen entgleist er zur unfreiwilligen Komik, zuweilen aber auch zu einer gewissen Genialität. Zwischen „diesen beiden äußersten Polen" aber herrscht eine höchst begabte und amüsante Planlosigkeit. Auch dieser Autor ist das, worüber er so viel lamentiert, wenn es sich um Maler handelt: ein deutscher Fall. Ein schön bewegtes, aber undisziplinierten Impulsen folgendes Talent. Mangel an künstlerischem Charakter: das ist, leider, so sehr deutsch. Der dritte Band dieser Entwicklungsgeschichte schließt ein Werk ab, das merkwürdig bleiben wird und das reich an Anregungen ist, in dem man aber nicht anhaltend lesen kann, ohne wirr zu werden. Diese große Arbeit erscheint ebenso charaktervoll wie unzuverlässig, ebenso gewissenhaft wie verantwortungslos; sie ist das Werk eines feurigen Bekenners und eines Leichtsinnigen.

Emil Waldmann, der Übersetzer des Duretschen Manet-Buches, hat selbst ein Buch über Edouard Manet geschrieben (bei Paul Cassirer, Berlin) und hat darin seine Vorzüge sauberer Genauigkeit, verstehender Liebe für den Gegenstand und leichter gefälliger Schreibweise glänzen lassen. Wie er den Künstler dargestellt und wie der Verlag das Buch herausgebracht hat, ist es ein fast elegantes Manet-Buch geworden. Es wird stark betont, was im Malgenie des Parisers anmutig war. Die Arbeit ist gut. Doch darf man sich nicht verhehlen, daß eigentlich nur ein Maler erschöpfend über Manet schreiben könnte. Aus dem Handwerk heraus, denn Manet ist nur vom Handwerk, vom Wissen um den Arbeitsprozeß aus zu verstehen. Wie Frans Hals. Diese Art Malerei verträgt in der Beurteilung nicht die Spur Literatur. Auf das Buch über Manet werden wir darum wohl verzichten müssen. Denn schreibende Maler

sind selten; und wenn sie da sind, so haben sie die Schreibfaulheit der reinen Augenmenschen. Wir müssen uns damit begnügen, was, nach Duret und Meier-Graefe, Emil Waldmann nun über Manet geschrieben hat. Wir können es, denn Waldmann zählt zu den wenigen deutschen Kunstschriftstellern, die mit ihren Augen sehen und das Gesehene dann formulieren können; er hat verstanden, worauf es bei Manet ankommt und hat sich bemüht zu schreiben, wie aus dem Handwerk des Malers heraus.

Ferdinand von Rayski hat in Otto Grautoff seinen Biographen gefunden (G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin). Ein Buch über Rayski wäre längst da, wenn es nicht so mühsam zu machen wäre. Von dem in der Jahrhundertausstellung 1906 erst wiederentdeckten Künstler war nahezu nichts bekannt. Geduldige Arbeit war nötig, um das Material zu sammeln. Für das Resultat muß man dankbar sein. Erst jetzt ist ein abschließendes Urteil möglich. Das Urteil wird von dem des Verfassers abweichen; trotz bewunderungswürdiger Höhepunkte ist Rayski als Maler nicht, wofür Grautoff ihn hält. Die zu große Liebe des Verfassers für seinen Helden schadet aber nichts. Sachlich ist nichts versäumt, was ein selbständiges Urteil ermöglicht. Wenigstens nicht vom Schriftsteller. Die Abbildungstafeln unterstützen den Leser nicht genügend. Wären sie klarer und besser, so würde auch der nicht Geübte erkennen, auf wie bescheidenem Niveau Rayski verharren und zu welch verhältnismäßig erstaunlicher Höhe er in guten Augenblicken auch emporsteigen konnte.

Carl Justis berühmtes Buch: Diego Velasquez und sein Jahrhundert (dritte Auflage, zwei Bände, im Verlag Friedrich Cohen, Bonn) sei nur erwähnt. Der Wert des Buches steht seit langem fest, einerlei wie das Urteil über Velasquez auch schwanken mag. Es ist das Denkmal einer Methode. Ungemein anregend wäre es ja, über diese Methode zu sprechen und die Seele des Buches zu suchen. Dazu bedürfte es jedoch vieler Seiten. So sei nur angemerkt, daß das Werk mit Hilfe August L. Mayers korrigiert und ergänzt worden ist, sofern Forschungsergebnisse berücksichtigt werden mußten, daß der Leser die Einfügung der — etwas grünlich geratenen — Autotypien willkommen heißen wird und daß der Neffe Ludwig Justi als Herausgeber zeichnet. Könnte ein solches Buch heute noch geschrieben werden? Und was macht den Zauber dieses in manchen Zügen eigentlich unsympathischen Werkes aus? Im Gelehrten lebte ein Poet, das Werk ist eine Dichtung: das ist das Entscheidende.



ALFRED KUBIN, ILLUSTRATION ZUM „DOPPELGÄNGER". FEDERZEICHNUNG
VERLAG GEORG MÜLLER, MÜNCHEN

Die Spanischen Reisebriefe Carl Justis (im selben Verlag) mögen gleich mit erwähnt werden. H. Kayser hat sie herausgegeben. Sie ergänzen den Velasquez und erscheinen zur rechten Zeit. Hinter den Italienischen Reisebriefen, die vor einigen Jahren erschienen, bleiben sie zurück. Justi erscheint in Spanien schwungloser als in Italien und mehr berufsmäßig eingestellt. Seine Briefe sind trotzdem reich. Ein solcher Geist weiß mit allem, was er tut, denkt und sagt, zu interessieren — selbst dort, wo er abstößt.

Der elfte Band in der Sammlung Meister der Graphik (im Verlage Klinkhardt & Biermann, Leipzig) ist Charles Meryon gewidmet und von Goesta Ecke herausgegeben worden. Ein Buch mit vielen Abbildungen nach den Radie-

rungen Meryons in der Hand zu halten, ist immer erregend. Es werden im Betrachter eigentümliche großstädtische Novellenstimmungen erzeugt, die man mit dem Namen Balzac bezeichnen könnte. Leider sind die Lichtdrucke nicht ganz einwandfrei. Der Text Goesta Eckes ist willkommen, soweit er sachlich feststellt; wo der Verfasser der Unart verfällt, in Verbindung mit Meryon über Expressionismus, Kubismus und andere ganz moderne Probleme zu sprechen, wird er unleidlich.

Fritz Stahl: Max Kruse, Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin. Es gibt Kunstrichter, die sich das Ziel setzen — wie schwer sie menschlich auch darunter leiden — Freundschaft und Kritik streng auseinanderzuhalten, die lieber den Freund aufopfern als das Streben nach richtigen Urteilen im Dienste der Entsagung fordernden Kunst. Und es gibt andere, die ihren Künstlerfreunden Kritiken und Bücher schreiben. Fritz Stahl gehört zu der zweiten Gattung. Sein Buch über den Bildhauer Max Kruse ist eine Geburtstagsangelegenheit. Es geht die weitere Öffentlichkeit nichts an.

2. Originalgraphik.

Um Heines Rabbi von Bacharach (für den Propyläenverlag, Berlin) zu illustrieren, hat Max Liebermann sich der Kreidelithographie bedient. Das Buch hat ein großes Format, die Zeichnungen sind anspruchsvoller als die ebenfalls mit Kreide gezeichneten Illustrationen zu Kleists kleinen Erzählungen. Der flüssigen, freien Zeichnung gegenüber erscheint die Drugulinfraktur zu fett und zu streng, sie erscheint zu sehr als Stilschrift. Auch ist Heines Erzählung kein rechter Stoff für Illustrationen. Der etwas literarische Romantiker hat Liebermann nicht so viele „Bilder“ gegeben, wie zum Beispiel der naive Klassiker Goethe. Dennoch erfüllt auch dieses Buch mit hoher Genugtuung, daß Liebermann im Alter noch der Illustration gewonnen worden ist. Seine Vorstellungen sind immer überzeugend, so leicht er sie andeuten mag und so unbefangen er über das Detail, über das Wörtliche weggeht, weil alles zur Natur drängt. Aufschlußreich ist es zu sehen, wie Liebermann an eigenen Arbeiten anknüpft, wie sein Lebenswerk in diese neuen Illustrationen hineinspielt: hier ein Stück Judengasse, dort Amsterdamer Stadtbilder, weiterhin Synagogenstudien. Liebermann hat sich das Lokal gestaltet wie er will, und er war stark genug Heines Gestalten in diesem Lokal heimisch zu machen. Er hat Heines Gestalten einer gewissen Eitelkeit entkleidet, weil er selbst als Künstler gar nicht eitel ist. Er ist naiver als Heine.

Max Slevogt hat eine Reihe Grimmscher Märchen (bei Bruno Cassirer, Berlin) mit Federlithographien zu illustrieren begonnen. Zuerst erschien der „Drosselbart“, es folgte „Der Königssohn, der sich vor nichts fürchtet“, andere Märchen werden angekündigt. Slevogt bewegt sich jetzt auf der Höhe seiner Erfindungskraft, er fließt über von Einfällen und erfreut durch eine in diesen Zeiten unwahrscheinliche Heiterkeit und Lebenskraft. Er ergänzt Liebermann, Liebermann ergänzt ihn. Beide zusammen sind ein Stolz für die neue deutsche Zeichenkunst.

Bei Paul Cassirer sind die radierten Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift der „Zauberflöte“ von Slevogt nun auch in einer „Volks-Ausgabe“ erschienen. Die Radierungen sind mittels des Kupfertiefdrucks vervielfältigt worden. Das Unternehmen entspricht einem Wunsch des Künstlers, der seine Illustrationen weit verbreitet sehen möchte, der dabei aber den Wert der Luxusdrucke für höchste Qualitätsleistungen, für das unumgänglich nötige Niveau nicht verkennt. Die wohlfeile Ausgabe ist zu begrüßen, obwohl nicht verschwiegen werden darf, daß die mechanische Reproduktion die adlige Wirkung der Radierung vergröbert und die Töne und Linien schwarz auseinandergequetscht hat. Vielleicht wäre der Lichtdruck das bessere Verfahren gewesen. Trotzdem ist vieles von dem erhalten, was Slevogts Zauberflöten-Phantasien so wertvoll macht. Es ist der Rausch geblieben, der unendlich heitere Reichtum. Auch in dieser Gestalt ist diese Ehrung Mozarts durch einen Zeichner, der voller Musik und Gestalt ist, der das Genie der Oper von Natur in sich hat, etwas Einziges.

Von Rudolf Großmann liegen drei neue graphische Veröffentlichungen vor. In seinem „Unold von Kaltenquell“ (Verlag Paul Cassirer)



FERRUCCIO BUSONI, SKIZZE ZUR „BRAUTWAHL“
FARBIGE ZEICHNUNG

Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik

Band 59 | Juli-August | Heft 8—9



Lucian Bernhard Berlin — Signet der Leipziger Messe

Der Verkehr als Reklameträger

Von Heinrich Pfeiffer, Berlin

Krieg und Revolution haben, das ist nun einmal ausgemacht, auf wirtschaftlichem wie auf kulturellem Gebiete maßlose Umwälzungen vollzogen: Wertverschiebungen, neue Praktiken, neue Preise, neue Absatzgebiete, neue technische und künstlerische Mittel, kurzum Revolutionierung auf der ganzen Linie. Finanzielle Momente spielen dabei eine große Rolle. Der Druck der Entente, die üblen Reparationen machen den Staat geldgierig, die Gemeinden nicht minder. Oft genug kommen sie sich „beim Verdienen" gegenseitig ins Gehege. Ein Schulbeispiel dafür ist die Reklame, und zwar die Reklame, die im Zusammenhang mit dem Verkehr angeboten und gemacht wird. Die Verkehrsreklame ist ein neuzeitliches Ding. Die Eisenbahnreklame eröffnete wohl den Reigen, allerdings nicht so wohl organisiert und so geschäftlich aufgezogen, wie später die Straßenbahnreklame, Schnellbahnreklame und ähnliches mehr. Meistens war die Reklame direktionsweise an Pächter vergeben, die nicht systematisch ihre Pachtgebiete bearbeiteten, sondern sich mehr auf die Nachfrage des Kunden verließen, um Zug um Zug Flächen mit Genehmigung der zuständigen Eisenbahn-Direktion zur Verfügung zu stellen. Das Geschäft war nicht groß, die Pacht war klein, aber es wurde verdient und niemand litt unter den engen Fesseln einer übergenauen Kalkulation. Die Straßenbahn betrieb die Verkehrsreklame rationeller. Es kam ihr dabei allerdings zu Hilfe die Übersehbarkeit des Geschäftes und das Fehlen aller der Schwierigkeiten, die z. B. die Außenreklame bei der Eisenbahn mit sich bringt. Man weiß wie der Eisenbahnhochbauer an seinem Bahnhof hängt, namentlich wenn er ihn selbst gebaut hat und eo ipso jede Reklame als ein garstig Ding betrachtet; man weiß auch, wie die Hochbauarchitekten der Städte sich oft genug hinter der Baupolizei verschanzen,

PROMETHEUS

Und du bist meinem Geist,
Was er sich selbst ist;
Sind von Anbeginn
Mir deine Worte Himmelslicht gewesen!
Immer, als wenn meine Seele spräche zu sich selbst,
Sie sich eröffnete
Und mitgeborne Harmonieen
In ihr erklängen aus sich selbst.
Das waren deine Worte.
So war ich selbst nicht selbst,
Und eine Gottheit sprach,
Wenn ich zu reden wähnte,
Und wähnt' ich, eine Gottheit spreche,
Sprach ich selbst.
Und so mit dir und mir
So ein, so innig,
Ewig meine Liebe dir!

MINERVA

Und ich dir ewig gegenwärtig!

PROMETHEUS

Wie der süße Dämmerschein
Der weggeschiednen Sonne
Dort heraufschwimmt
Vom finstern Kaukasus
Und meine Seel umgibt mit Wonneruh,
Abwesend auch mir immer gegenwärtig,
So haben meine Kräfte sich entwickelt

Mit jedem Atemzug aus deiner Himmelsluft.
Und welch ein Recht
Ergeizen sich die stolzen
Bewohner des Olympus
Auf meine Kräfte?
Sie sind mein, und mein ist ihr Gebrauch.
Nicht einen Fußtritt
Für den obersten der Götter mehr!
Für sie? bin ich für sie?

MINERVA

So wähnt die Macht.

PROMETHEUS

Ich wähne, Göttin, auch
Und bin auch mächtig. –
Sonst! – Hast du mich nicht oft gesehn
In selbst erwählter Knechtschaft
Die Bürde tragen, die sie
In feierlichem Ernst auf meine Schultern legten?
Hab ich die Arbeit nicht vollendet,
Jedes Tagwerk, auf ihr Geheiß,
Weil ich glaubte,
Sie sähen das Vergangne, das Zukünftige
Im Gegenwärtigen,
Und ihre Leitung, ihr Gebot
Sei uranfängliche
Uneigennützige Weisheit?

MINERVA

Du dientest, um der Freiheit wert zu sein.





HANS MEID, ILLUSTRATION ZU „WALLENSTEINS TOD". LITHOGRAPHIE
MAXIMILIANSGESELLSCHAFT, BERLIN

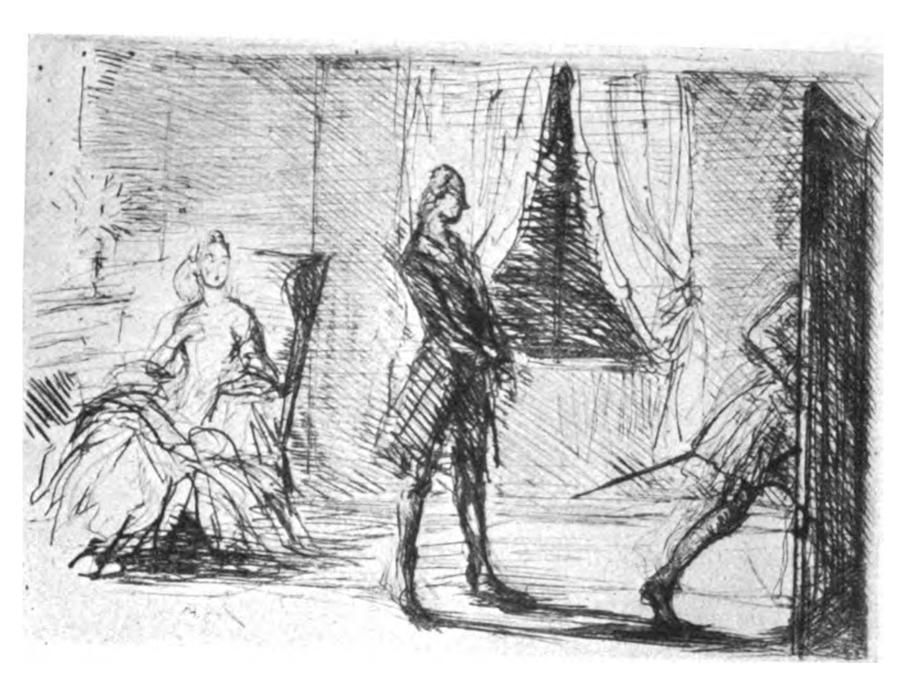
folgt Großmann den Spuren des Schweizers Töpffer. Doch zeichnet er nicht, wie dieser es tat, lange Folgen kleiner zusammenhängender Darstellungen in ein Album, sondern er wählt das Folioformat und bringt auf jede Seite nur eine leicht mit der Feder gezeichnete und mit Aquarellfarben dann kolorierte Lithographie. Darunter schreibt er eine kurze, beißende Glosse. Unold von Kaltenquell ist für Großmann, was für Töpffer der Dr. Festus, der Monsieur Crépin usw. waren. Unold verkörpert Torheiten der Zeit, damit Gelegenheit gegeben ist, diese Torheiten mit dem besonderen Großmannschen Witz zu bespritzen. Die Satire ist nicht aus Entrüstung geboren; Großmanns Wahlspruch ist: leben und leben lassen. Er folgt einfach seinem Naturell, in dem Bosheit ohne Galle und in charmanter Form ist. Das Buch ist die beste und einheitlichste Publikation, die wir von diesem begabten, mit seinem Talent aber allzu unbesorgt umgehenden Zeichner besitzen. Es könnte Anspruch erheben, etwas wie ein Zeitdokument zu sein, wenn das Wort für Großmann nicht zu gewichtig wäre.

Im Verlag Bruno Cassirer ist eine Mappe mit ähnlichen handkolorierten Federlithographien Großmanns erschienen. Unter dem Titel „Sommertage". Auch diese Mappe enthält reizende, spöttisch graziöse Blätter. Die leichte Pikanterie des Vortrags ruht auf sehr soliden Fundamenten. Das würde viel allgemeiner erkannt werden, wenn Großmann es nicht selbst immer wieder verhinderte — durch eine gewisse äußere Fahrigkeit —, daß die Öffentlichkeit ihn nach Gebühr schätzt.

Für den Insel-Verlag hat der Künstler Klabunds Nachdichtungen des chinesischen Poeten Li-tai-pe mit leichten Kreidelithographien illustriert. Die lyrisch romantischen Zeichnungen sind hübsch, doch erscheinen sie ganz zufällig verteilt. Der Zeichner hat an das Buch überhaupt nicht gedacht. Allein betrachtet ist auch der Antiquadruck des Buches gut. Text und Zeichnungen haben aber nichts gemeinsam, der Leser wird mehr als nötig daran erinnert, daß Hoch- und Flachdruck eigentlich nicht zueinander passen. Der Verleger hat gut gearbeitet und der Zeichner ebenfalls; doch haben sie nicht zusammengewirkt, das Buch ist keine Einheit.

Tilla Durieux hat ein Stück Autobiographie geschrieben — wobei sie aufhört, wo es anfängt interessant zu werden — und Emil Orlik hat für das Buch, das im Verlag der Galerie A. Flechtheim, Berlin, erschienen ist, fünf Radierungen und eine Lithographie nach dem Kopf der Verfasserin gemacht. Das Buch ist gut gedruckt, die graphischen Blätter sind mit dem technischen Gefühl, das Orlik auszeichnet, und mit all seiner zeichnerischen Sicherheit radiert und lithographiert. Orlik ist vielleicht zu ausführlich geworden; seine Arbeiten wirken in dem leichten Büchlein etwas gründlich.

Der Münchner Werner Schmidt hat Balzacs „Las Maranas" für den Verlag der Münchner Drucke und Gautiers „Fortunio" für den Drei Masken-Verlag in München mit Kreidelithographien illustriert. Hingebender als viele andere dient er dem Buch; es liegt ihm daran, mit Initialen, Vignetten, Titelblättern und gut abgepaßten Illustrationen eine Einheit herzustellen. Seine gefälligen und



HANS MEID, ILLUSTRATION ZU KUSMINS: AIME LEBEUFS ABENTEUER. RADIERUNG
VERLAG FRITZ GURLITT, BERLIN

leichten Zeichnungen enthalten Elemente des achtzehnten Jahrhunderts, bemühen sich in der Balzacschen Novelle aber auch um eine goyahafte Ausdruckskraft. Schmidts Illustration hat Niveau, sie ist gefällig, ohne Kompromiß. Drucktechnisch sind beide Bücher gut gemacht; im Fortunio stört es, daß die im Rötelton gedruckten Lithographien durchgeschlagen sind.

Clemens Brentanos „Märchen vom Rhein" hat Felix Meseck für den Verlag Erich Reiß in Berlin illustriert. Man sollte denken, sein nazarenischer Stilismus müßte zu Brentanos empfindsamer Romantik gut passen. Er paßt aber nur ungefähr. Auch wirken Vollbilder nie als Illustrationen. Der Leser hat eine künstliche Naivität zu überwinden, einen Expressionismus, der sich in einer nicht angenehmen Grätigkeit der Form ausdrückt. Meseck sollte den Mut haben, so naturalistisch zu zeichnen, wie es ihm im Grunde Bedürfnis zu sein scheint. Sein Formalismus sieht aus, als solle er über mangelndes Können hinwegtäuschen. Vielleicht könnte Meseck menschlich ergreifen, manches weist darauf hin, wenn er sich nicht von einer Stilidee vergewaltigen ließe.

Richard Seewald hat die „Argonauten", wie Gustav Schwab sie dem Epos des Apollonius nacherzählt, mit lithographischen Zeichnungen illustriert. (Im Propyläen-Verlag, 1923.) Manches in seinem Talent ist für die Aufgabe geeignet. Besonders kommt es der Sage zustatten, daß Seewald seinen Tieren — den Menschen viel weniger — etwas Kreaturhaftes zu geben weiß. Seine Illustrationen geben eine Stimmung von Wildheit und Kraft. Doch hat er sich die Aufgabe zu leicht gemacht, wie so viele seiner Genossen es tun. Er zeigt, was hätte sein können, was er selbst aber zu realisieren nicht die Geduld — oder die Fähigkeiten hatte.

Im Verlag „Schwellen", Berlin, ist ein auf der Presse von Dr. Selle in Berlin gedrucktes in blauem Velourpapier gebundenes Buch mit großen Zeichnungen erschienen, das den Künstlernamen nicht nennt. Ich glaube es ist ein junger jüdischer Russe und heißt Rybiak. Vielleicht steht der Name irgendwo; das ist aber nicht festzustellen, da man nur hebräische Lettern vor Augen hat. Die Bildmotive sind dem Leben der russischen Juden entnommen, man blättert von hinten nach vorn, und ist nicht nur infolge der fremdartigen Stoffe aufs Raten angewiesen, da der Sinn der Zeichnungen, die stark von Chagall beeinflußt sind, durch eine kindliche Mystagogie dunkel gemacht ist. Trotz vieler Unerfreulichkeiten in der Darstellung, trotz des anspruchsvollen Formats und der geschmacklosen Aufmachung wird jedoch eine Begabung erkennbar. Vielleicht überwindet sie eines Tages das expressionistisch Modische und gibt sich dem sichtbar vorhandenen Naturgefühl naiver hin.

3. Lehrbücher.

In fünfter Auflage ist Hermann Strucks Handbuch „Die Kunst des Radierens" (bei Paul Cassirer) erschienen. Mit vielen, von Wohlfeld gut gedruckten Bildbeispielen aus allen Epochen des Kupferstichs und der Radierung und mit Originalgraphiken von Liebermann, Struck, Barlach und Kokoschka. Es ist gelungen, ein Lehrbuch amüsant und sogar reich zu gestalten. Struck gibt seine Lehren in kurzen Abschnitten, der trockene Stoff ist übersichtlich gegliedert und wird klar vorgetragen. Die Abbildungen sind so gewählt, daß sie auch den Kenner interessieren. Mit ihnen ist des Guten fast zu viel getan. Nach dem Leitsatz: wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen.

Eines der besten Bücher der letzten Jahre ist das genaue Verzeichnis des graphischen Werkes Adolph

Menzels, das Elfried Bock bei Amsler & Ruthardt in Berlin hat erscheinen lassen. Es stellt ein Stück bester deutscher Gelehrtenarbeit dar, es ist nicht eine Vervollständigung des Dorgerlohschen Katalogs, sondern kann als eine völlig neue Arbeit angesprochen werden. Das Hauptgewicht ist nicht auf die Beschreibung der Blätter gelegt worden, denn die 437 Abbildungen machen ein solches Beschreiben in vielen Fällen überflüssig, der Nachdruck liegt auf der Beschreibung der Zustände, die bisher, besonders in betreff der Holzschnitte, zu wenig beachtet worden sind und doch reichen Aufschluß geben über die Arbeitsweise Menzels. Wichtig ist ferner die Feststellung, was als Originalgraphik Menzels gelten kann und was nicht. Der Verfasser beginnt mit einer ausgezeichneten Einführung, die nicht nur, was selbstverständlich ist, die genaue Kenntnis des Lebenswerkes, der Lebensumstände und der Zeit erkennen läßt, sondern auch einen klaren Blick für die Bedeutung Menzels über alle seine Determinationen hinaus. Es folgt die Beschreibung der Lithographien, der Holzschnitte, der Radierungen und der Versuche in anderen Verfahren. Eine Abteilung für die nach Zeichnungen Menzels selbständig von andern Künstlern angefertigten graphischen Blättern schließt sich an, und an letzter Stelle steht ein Verzeichnis der Menzel irrtümlich zugeschriebenen graphischen Blätter. Eine Suchliste und ein alphabetisches Verzeichnis des graphischen Werkes macht den Beschluß. Wer in der Folge über Menzel arbeiten, wer ein graphisches Blatt identifizieren, oder wer von den graphischen Arbeiten eine Gesamtvorstellung gewinnen will, wird Bocks Verzeichnis nicht entbehren können. Die Orientierung ist leicht, die Abbildungen unterstützen sie aufs beste und geben zugleich eine Anschauung von Menzel. Der große und starke Band enthält nicht ein einziges unsachliches und leeres Wort, er ist so recht im Sinne Menzels gearbeitet. Zitate aus Briefen usw. ergänzen die Angaben und lassen zugleich einen Blick in die Denkart Menzels tun. In aller Stille ist eine Arbeit geleistet, die nur von einem so gründlichen Gelehrten wie Bock und wohl nur von einem staatlichen Kupferstichkabinett aus geleistet werden konnte, wo alle Hilfsmittel beständig zur Hand sind. Auch die Arbeit des Verlages ist ausgezeichnet, was um so mehr hervorgehoben zu werden verdient, als die typographisch einwandfreie Herstellung von Oeuvrekatalogen selten und schwierig ist. Als Titelbild ist ein Farbenholzschnitt eingeheftet, den O. Bangemann nach einem Aquarell Franz Krügers (Bildnis Menzels) meisterhaft geschnitten hat. Alles in allem darf man sagen, daß das Ziel, das der Verfasser sich gesetzt hat — er führt es im Vorwort aus —, vollkommen erreicht worden und daß die Form des Buches der geleisteten Gelehrtenarbeit würdig ist.

Die noch ungelöste Aufgabe, dem Schullesebuch eine gute Form zu geben und es mit Zeichnungen der besten Künstler zu illustrieren, hat Alfred Thon wenigstens angefaßt. Drei Lesebücher liegen vor: Ferdinand Hirts Lesebuch für die Grundschule, Ferdinand Hirts Deutsches Lesebuch für das zweite Schuljahr und Ferdinand Hirts Deutsche Lesehefte für das dritte und vierte Schuljahr. (Alle in Ferdinand Hirts Verlag, Breslau.) Über die Bedeutung des Schullesebuchs ist unendlich viel gesprochen und geschrieben worden. Die pädagogische Frage ist zur Angelegenheit der politischen Parteien geworden. Es sind unendlich viele Köpfe und Sinne beteiligt, und das Kind kommt dabei nicht zu seinem Recht. Auch gegen



HANS MEID, ILLUSTRATION ZU KUSMINS: AIMÉ LEBEUFS ABENTEUER. RADIERUNG
VERLAG FRITZ GURLITT, BERLIN



HANS MEID, ILLUSTRATION ZUM „FAUST“ VON LENAU
RADIERUNG
VERLAG ERICH REISS, BERLIN

eine gute, gegen die sogenannte moderne Illustrierung des Lesebuchs sträuben sich die Schulmänner. Alfred Thon hat nun wenigstens den Versuch gemacht, diese drei Bücher mit Illustrationen Hosemanns, Richters, Wilhelm Buschs, Menzels, Speckters, alter deutscher Zeichner, Slevogts, Haslers und mit eigenen Scherenschnitten* zu bereichern. Als ein Anfang ist seine Arbeit zu begrüßen. Darüber hinaus bleibt freilich zu wünschen, daß endlich dem Lesebuch die Erfahrungen zugute kommen, die deutsche Setzer und Drucker in den letzten Jahrzehnten gesammelt haben. Die Hirtschen Bücher sind typographisch noch geradezu schlecht.

Viel besser geglückt ist der Versuch, den der Lehrerverband Berlin gemacht hat. Er hat ein Bändchen deutscher Lyrik mit einigen Zeichnungen von Slevogt und ein Bändchen deutscher Balladen mit Strichätzungen nach den Dürerschen Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians herausgegeben. Die Auswahl ist im allgemeinen gut, der Druck von Otto Elsner ist vortrefflich und die Einbände sehen besser aus als alle mir bekannten Einbände von Schulbüchern. Der Lehrerverband ist hier auf gutem Wege. Und er sieht reiche Arbeit vor sich; denn es ist auf diesem Gebiete noch alles zu tun.

4. Beschauliches.

Eine eigene und anregende Art, sich alle Erscheinungen der Kunst beschaulich zurechtzulegen, hatte Alfred Lichtwark, dessen Reisebriefe an die Kommission für die Verwaltung der Hamburger Kunsthalle Gustav Pauli in zwei klug zusammengestellten Auswahlbänden herausgegeben und eingeleitet hat (Verlag der Hamburgischen Hausbibliothek, Georg Westermann). Lichtwarks Kontemplation sogar war noch tätig. Diese Briefe sind nur ein kleiner Teil dessen, was Lichtwark an seine Kommission berichtet hat. Sie sind entstanden während der vielen Reisen zu Ausstellungen, Auktionen, Verhandlungen, Sitzungen usw., sie sind geschrieben in der Eisenbahn, im Café, im Restaurant, während der Versteigerungen, im Hotel oder sonstwo unterwegs. In so großer Menge haben sie nur entstehen, zu einem so wesentlichen Teil der Lichtwarkschen Schriften haben sie nur werden können, weil der Briefschreiber allein reiste, weil er Junggeselle war und sich des Abends, so viele Menschen er tagsüber auch sah und sprach, meistens allein fand. Er mag mit diesen Briefen oft das Gespenst der Einsamkeit gebannt haben; er fand die Muße, weil er seine Zeit nicht einer Frau oder den Frauen opferte. Das ist die Stärke dieser Briefbücher, ist aber auch die leise, verborgene Tragik in dem scheinbar so munteren Geplauder.

Es ist gesagt worden, diese Briefe seien das beste, was Lichtwark geschrieben hat. In gewisser Weise ist es richtig. Er läßt sich mehr gehen, ist weniger programmatisch eingestellt und freier von Zwecken. Ganz zweckfrei konnte er nicht sein; dazu war er zu stark kunstpolitisch und kunstpädagogisch eingestellt, dazu war er zu sehr ein Staatsmann der Kunst. Diese Einstellung macht die Briefe sehr amüsant, sie macht sie aber auch vergänglich. Wer die Menschen und Tatsachen, von denen Lichtwark spricht, mit erlebt hat, ist gefesselt wie von Memoiren; jüngere Leute werden jedoch nicht unbedingt finden, was sie erwarten: das Bekenntnis, das über alle Zwecke, über jeden Anlaß hinaus wertvoll bleibt, das vor nichts halt macht. Lichtwarks Briefe sind bei allem Freimut vorsichtig, seine Korrespondenten sind Senatoren — das hat er nie vergessen, das vergißt der Leser nie. Diese Einschränkung hindert jedoch nicht, daß die beiden Briefbände zu den wertvollsten Büchern der letzten Zeit gehören. Ein Stück Zeitgeschichte ist aufgezeichnet worden, während sie erlebt und mitgemacht wurde; für die, die über die Mitte des Lebens schon hinaus sind, haben diese Reisebriefe den Wert schöner Erinnerungsbücher. Sie bringen uns wieder das Kunstleben glücklicher und reicher Jahre vor Augen; sie bringen uns die Gestalt und die Stimme Lichtwarks vor Augen, den zu sehen und zu sprechen jedesmal eine Begebenheit war.

Oskar Beyer fährt fort, sich mit dem zu beschäftigen, was er das Religiöse in der Malerei nennt. Sein neues (im Berliner Furche-Verlag erschienenes) Buch heißt „Die unendliche Landschaft“ und trägt den Untertitel „über religiöse Naturmalerei und ihre Meister“. Diese Meister sind, so sagt uns der Verfasser, die Ostasiaten, Botticelli, Grünewald, Rembrandt, Caspar Friedrich, Millet, Segantini, Thoma und Steinhausen. Eine seltsame Gesellschaft! Und eine merkwürdige Theorie! Was können Grünewald und Rembrandt wohl mit Steinhausen zu tun haben? was die Ostasiaten (ein vager Sammelbegriff steht plötzlich neben Individualitäten) mit Segantini? Beyer wird antworten: das muß man fühlen. Es leidet nicht Zweifel, daß er im Ernst die chinesischen und japanischen Maler für Steinhausennaturen

* Alfred Thon ist auch sonst als Jugendillustrator angenehm hervorgetreten. Er hat Andersen, Eichendorff, Chamisso, Storm und andere Dichter anmutig illustriert. Alle Bücher bei Hirt in Breslau.



WILLI NOWAK, ILLUSTRATION ZU HUGO VON HOFMANNSTHALS „ADIADNE AUF NAXOS". FARBIGE LITHOGRAPHIE
VERLAG DER MARÉEGESELLSCHAFT

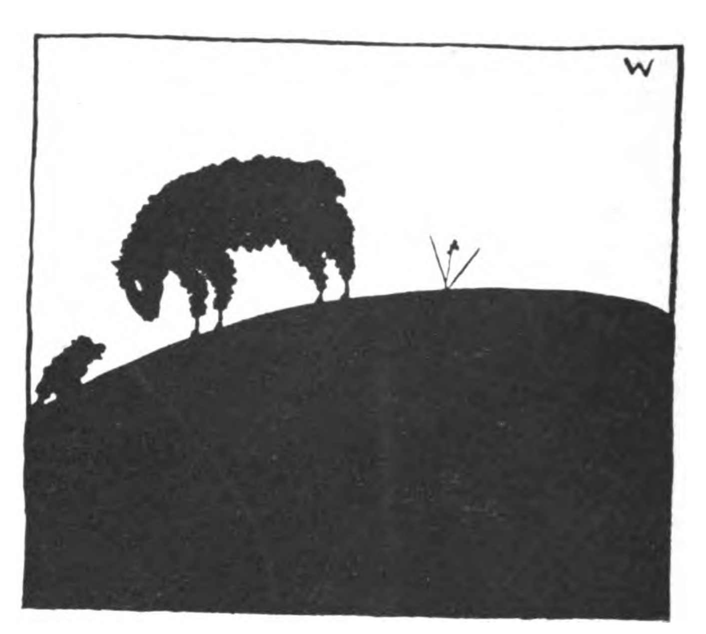
hält, daß er in Rembrandt einen Thomazug zu entdecken meint. Dem Rezensenten will scheinen, daß Beyer nicht konsequent ist. Er sollte sein Buch lieber gleich nennen: Die moralische Landschaft. Mit dem Untertitel: über erbaulich-beschauliche Naturmalerei. Auch das Wort sentimentalisch wäre am Platz. Freilich müßten dann die alten Meister wegbleiben. Aber sie sind ja ohnehin nur auf Grund einer Konstruktion da. Beyer hat von Natur eine Vorliebe für die weichen Sinnierer der Malerei, für die christlich frommen Pantheisten (wenn man so sagen darf), für die Eremiten und Träumer unter den Naturalisten. Und diese Vorliebe baut er zu einem historischen System aus. Nun gut; im Grunde tut keiner etwas anderes, als daß er das Allgemeine von seinen Interessen aus denkt. Nur sind Beyers Interessen doch gar zu eng und orthodox; sie haben etwas Pfäffisches. Beyer wirkt wie ein Konsistorialrat des Kunsturteils. Mit Talar und Bäffchen.

Neben ihm wirkt Ernst Fuhrmann wie der Medizinmann eines wilden Stammes. In seinem neuen Buch spricht er über das Thema: der Sinn im Gegenstand (verlegt bei Georg Müller, München), und er meditiert über die Bedeutung des Ornamentes. Ihn drängt es jedesmal, zur Urzelle zurückzugehen, und von dort aus die Welt in Gedanken noch einmal zu schaffen. Es reizt ihn der Ursinn der Sprache, das Wort wird ihm zum mythischen Erklärer der Geheimnisse. Psychoanalyse dringt in die Kunstbetrachtung, der Geschlechtssymbolik wird ein Platz im Zentrum des Problems angewiesen. Dem Verfasser geht alles noch sehr durcheinander. Gelehrte werden über diese Mischung von Wissenschaft, Dilettantismus, Dichtung und Spekulation entsetzt sein. Dennoch ist es etwas mit diesem merkwürdigen Mann. Es ist ein dunkler Drang in ihm, etwas Schicksalhaftes, das seinen Weg suchen muß, wie es kann und will.

Max Lehrs hat (im Propyläenverlag) die Lebenserinnerungen eines deutschen Malers von Ludwig Richter neu herausgegeben, im genauen Nachdruck des Originalmanuskripts. Bisher lag nur die Bearbeitung des Sohnes vor. Schon in der ersten redigierten, ergänzten und verstümmelten Ausgabe ist Richters Lebensgeschichte den Deutschen ein Volksbuch geworden. In dieser gereinigten Form wird die Wirkung noch stärker sein. Die Einfalt dieses

Buches ist echt, innerhalb der bescheidenen Gattung, der es angehört, hat es etwas Klassisches.

Hier mag auch das kleine Buch erwähnt werden, das Franz Landsberger dem sechzigjährigen Heinrich Wölfflin gewidmet hat. Es ist mit einer schönen freien Verehrung geschrieben, in einer reifen und wohlklingenden Sprache und in voller Beherrschung dessen, was bei einer solchen Gelegenheit nach allen Seiten berührt werden muß. Es zeigt sich auch in diesem Fall, daß Wölfflin es verstanden hat, seinen Schülern Kultur zu geben. Das Buch ehrt den, der es geschrieben hat und den, für den es geschrieben worden ist. Auch über einen gedruckt vorliegenden Vortrag zu Ehren Wölfflins von August Grisebach ist viel Gutes zu sagen.



KARL WALSER, „DAS MONDSCHAF"
ILLUSTRATION ZU CHR. MORGENSTERNS „GALGENLIEDER"
VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In der Galerie Flechtheim stellte der Freiburger Alfred Mez eine Reihe von Landschaften und einige Aquarelle aus. Er ist ein Künstler, der hinter andern hergeht, doch gehört er zu jenen, die es in höchst charaktervoller Weise, man möchte sagen: bewußt dienend tun. Seine Landschaften verraten deutlich den Einfluß Cézannes — des Malers der flüssigen Erscheinung, nicht des Stilisten —, doch darf er nicht mit den Hunderten von Cézannenachahmern in aller Herren Länder verwechselt werden. Künstler seiner Art haben es schwer, sich durchzusetzen, weil sie alles reklamehaft Laute vermeiden, und mehr den Ehrgeiz der Leistung als den des Erfolgs haben. Sie stehen bewußt und mit Selbstgefühl an zweiter Stelle und tun nie so — wie die viel Schlechteren es so oft tun — als ständen sie in der ersten Reihe. Alfred Mays Landschaften, Ansichten von Schwarzwaldstädten in der Rheinebene, sind durchaus sympathisch, sie sind durchgearbeitet, sie verraten Liebe für den Gegenstand und für das Handwerk. Soll der Grad bezeichnet werden, so könnte man auf Grimm in Baden-Baden verweisen. Maler dieser Art sind Bewahrer des Niveaus und in den kleineren deutschen Städten durch ihre bloße Gegenwart wertvoll.

K. Sch.

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. AUG., AUSGABE AM 1. SEPT. NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG